No. 4046.176

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM LUX CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

F A APR 2
SEP 27 1932
FEB 11

LA
RICHESSE RYTHMIQUE MUSICALE
DE L'ANTIQUITÉ

LEÇON D'OUVERTURE

DU COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Professé en 1902-1903 à la Sorbonne

PAR

Georges HOUDARD

PARIS

ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS

Librairie des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes

82, RUE BONAPARTE

—

1903

10187

LA
RICHESSE RYTHMIQUE MUSICALE
DE L'ANTIQUITÉ

Du même Auteur :

Publiés par la Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris.

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Étude préliminaire.* 1 vol. gr. in-8° jésus, 40 pages. . . . . **2** fr. **50**

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la Notation neumatique. 1 vol. gr. in-8 jésus de 264 pages. . . . . **25** fr.

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la Notation neumatique. *Appendice* paginé à la suite de l'ouvrage précédent de 265 à 333. 1 vol. gr. in-8°. . . . . **5** fr.

Deux Mémoires sur la Notation neumatique, lus au Congrès international de Juillet 1900. Gr. in-8° jésus, 20 pages . . . . . **2** fr. **50**

Épuisés :

La Science Musicale Grégorienne.

La Cantilène romaine.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

LA
RICHESSE RYTHMIQUE MUSICALE
DE L'ANTIQUITÉ

LEÇON D'OUVERTURE

DU COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Professé en 1902-1903 à la Sorbonne

PAR

Georges HOUDARD

PARIS

ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS

Librairie des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes

82, RUE BONAPARTE

—

1903

July 30. 1903

K

LA

RICHESSE RYTHMIQUE MUSICALE

DE L'ANTIQUITÉ (1)

Si « la richesse rythmique musicale de l'antiquité » n'est pas un mythe, sur quelles apparences a-t-on pu se fonder pour formuler une phrase aussi catégorique que celle-ci : « la richesse *insoupçonnée* de la rythmique antique ».

Constatons, tout d'abord, que c'est un lieu commun.

Quelle définition en a-t-on donnée? Quelle analyse de ses causes probables ou possibles, de ses moyens, de ses effets?

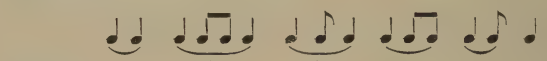
Existe-t-elle même ?

Je n'ignore pas de quelle gravité est un tel sujet et avec quelle prudence il convient de l'aborder. J'essaierai du moins de réussir dans ma tentative, avec l'espoir de ne pas faire une œuvre inutile, en traçant les limites dans lesquelles doivent se maintenir l'enthousiasme ou l'indifférence, affichés, sans réflexion bien mûrie, envers les œuvres de

(1) Cet opuscule est la mise au net des trois premières leçons du cours libre d'*Histoire de la musique* professé à la Sorbonne par l'auteur. (Année 1902-1903. Leçons des 2, 9 et 16 décembre.)

l'antiquité. Deux extrêmes à éviter, en somme, et dont le moyen terme *l'intérêt réel, réfléchi* me paraît être le seul mobile raisonnable à des investigations futures.

A. — Le mot « richesse » est-il le synonyme de *diversité* dans la succession d'unités rythmiques inégales en durée? Ex. :



Si cette diversité est la richesse cherchée, il faut reconnaître que la richesse rythmique musicale n'existe pas plus de nos jours que dans l'antiquité. Car une telle suite de formules-unités (mesures modernes) n'a le droit d'exister, ni théoriquement, ni pratiquement.

Réside-t-elle dans *la diversité* du rythme mesuré *des membres de phrase successifs?*

Il faut reconnaître que les anciens pratiquaient beaucoup plus que nous ce genre de rythmes variés (1).

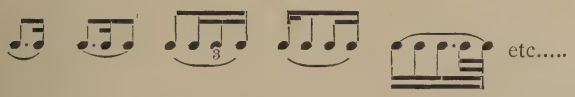
Les œuvres de Pindare et de Bacchylide en offrent des exemples frappants.

Mais y a-t-il, en ce cas, richesse réelle à notre point de vue? Je laisserai la question sans réponse positive, parce que nous pouvons être mauvais juges d'un artifice d'écriture que nous ne suppor-

(1) Au témoignage de M. Fab. Quintilien, au deuxième siècle (Cf. *De Institutione oratoria,* l. IX, c. IV.), *Sunt et illa discrimina, quod* RYTHMIS *libera spatia,* METRIS *finita sunt; et his certae clausulae, illi, quomodo coeperant, currunt usque ad* μεταβολὴν, *id est transitum in aliud genus rythmi.* Pour Fab. Quintilien le changement de rythme μεταβολή n'existe que par périodes.

tons plus aisément. Pour nous, en effet, c'est le désordre.

B. — Le mot « richesse » est-il le synonyme de *complexité,* de *complication?* J'entends, par là, la subdivision d'une unité rythmique en un certain nombre de fractions rythmiques de valeurs inégales. Ex :



Si l'on s'en tient à l'analyse, soit des œuvres poétiques écrites en vue d'un revêtement musical, soit des quelques œuvres musicales parvenues jusqu'à nous, la complexité rythmique qu'elles nous offrent est enfantine. Et elle ne pouvait pas ne pas être enfantine, attendu que c'est le texte qui tient en tutelle (1) le mouvement rythmique musical, et le texte poétique tissu de longues et de brèves ne permet jamais à la musique d'évoluer librement!

Où donc découvrirons-nous la trace de la richesse cherchée? Disons de suite qu'il en existe une, nous révélant une richesse *relative.*

Fixons d'abord quelques préliminaires, absolument nécessaires si nous voulons comprendre un fait en lui-même assez délicat.

Procédons du simple au composé en prenant à la base même de la rythmopée, le plus connu des types fondamentaux de la versification antique : le vers hexamètre épique grec.

(1) Par le nombre et la quantité des syllabes.

Il est composé de six pieds métriques, dont les quatre premiers sont des dactyles – ⏑ ⏑ ou des équivalents de dactyle; le cinquième est un dactyle (à défaut du cinquième pied (1) l'obligation porte sur le quatrième pied; le sixième est un spondée.

Ex. : 1° Hexamètre avec dactyle au cinquième pied :

– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑
Ἄνδρα μοι	ἔννεπε,	Μοῦσα, πο	λύ-τροπον,	ὃς μάλα	πολλὰ
1	2	3	4	5	6
πλάγχθη,					Homère, *Odyssée* I, 1.

2° Hexamètre avec dactyle au quatrième pied et spondée au cinquième pied :

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑
Οἱ δὲ πα | νη μέρι | οι μολ | πῇ θεὸν | ἵλάσ | κοντο, Homère, *Iliade*, I, 472.
1 2 3 4 5 6

(Vers dit σπονδειάζων ou σπονδειακός).

Par suite de l'emploi autorisé des équivalents (spondées mis à la place de dactyles) le nombre des syllabes, constituant le vers hexamètre, est variable, il oscille entre treize et dix-sept syllabes ni plus, ni moins. Ex. :

A) 13 syll. – – – – – – – – – ⏑ ⏑ – –
Τῇ-σιν δ' Ὠ-ραι μὲν λῦ - σαν καλ- λί-τριχας ἵππους.
Iliade, VIII, 433.

B) 14 syll. – – – – – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – –
Κολ-λη - τὸν βλῆ- τροι-σι, δυ- ω-καιε- ει-κο-σί- πη-χυ.
Iliade, XV, 678.

C) 15 syll. – – – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
Αὐτὸς γὰρ Κρονί- ων καλ- λισ-τέφα - νου πόσις Ἥρης
Tyrtée, fragt. ,I.

D) 16 syll. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
Μῆνιν ἄ - ει-δε, θε- ὰ, Πη- λη-ϊ-ά- δεω Ἀχι- λῆος,
Iliade, I, 1.

E) 17 syll. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
Ἄν-δρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πο- λύ-τροπον, ὃς μάλα πολλὰ
Odyssée, I, 1.

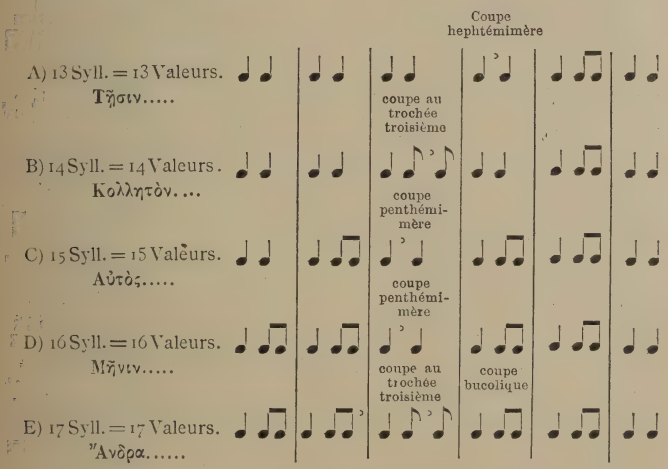
(1) Le cinquième pied étant alors un spondée.

En principe, *toute quantité prosodique d'une syllabe* demande la juxtaposition d'une valeur musicale de même quantité.

On a pris l'habitude (bien à tort, nous le verrons plus tard) de représenter la longue prosodique par la noire (♩), la brève prosodique par la croche (♪).

Acceptons le fait acquis pour ne rien innover aujourd'hui.

Il n'y a aucune difficulté à établir la période musicale rythmique. Elle se moule (1) sur le vers littéraire et la césure (τόμη) influe plus ou moins sur la coupe de la période. Reprenant les cinq vers déjà cités, les transcrivant en valeurs musicales modernes et plaçant les césures, nous obtenons les périodes suivantes :

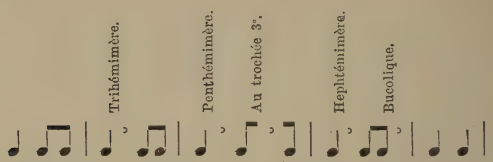


Chaque case rythmique est occupée par un pied

(1) V. p. 74.

rythmique. Tous les pieds sont égaux entre eux (1), condition *sine quâ non* du rythme musical.

Les cinq divisions rythmiques possibles de la période sont donc les suivantes :



Considérant de nouveau nos cinq périodes rythmiques, nous sommes autorisés à formuler une conclusion provisoire : Il y a ici apparence de richesse rythmique, puisque dans un nombre fixe de cases à remplir, nous nous trouvons en présence de périodes littéraires de longueurs diverses si nous ne tenons compte que du nombre des syllabes qui les composent. Cette richesse est donc littéraire prosodique, mais elle ne peut être en même temps musicale, puisque 1° la période musicale qui la traduira en rythmes sonores sera immuablement constituée par six unités-pieds intangibles; puisque 2° la longueur ou la brièveté des syllabes littéraires sera maîtresse absolue de la valeur-durée des sons qui les expriment (2); puisque 3° la période musicale ne se resserrera et ne se distendra jamais selon le nombre (13 à 17) des syllabes de la période littéraire, le seul cas où la variété rythmique musicale pourrait se faire jour. Or, le cadre

(1) Ainsi séparés, ce sont des mesures modernes à $\frac{2}{4}$.

(2) En réalité, c'est la loi musicale qui a imposé le rapport de brève à longue entre les syllabes littéraires.

rythmique à remplir obligatoirement lui refuse cette possibilité de richesse relative ! Donc : à richesse relative prosodique s'oppose la pauvreté rythmique musicale, que je qualifie *irrémédiable.*

Je ne parle même pas de la pauvreté, plus évidente encore, des formules rythmiques mélodiques (1), toutes rudimentaires et obligatoirement telles.

Pour mieux pénétrer la portée de ces faits, et bien que notre langue française ne soit pas soumise à la *quantité* conventionnelle, mettons en parallèle le vers alexandrin français avec le vers épique grec. Nous supposerons, pour un moment, notre alexandrin régi par les lois de quantité prosodique, en admettant comme *longues* les syllabes plus infléchies, et comme *brèves* celles qui le sont moins dans la déclamation courante.

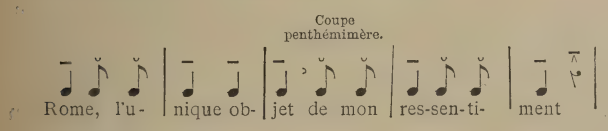
Premier fait. — L'alexandrin français est limité à douze syllabes fixes.

Choisissons deux vers dont le rythme prosodique conventionnel que nous leur imposons soit différent.

Le vers :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment (2)

représente la formule rythmique :

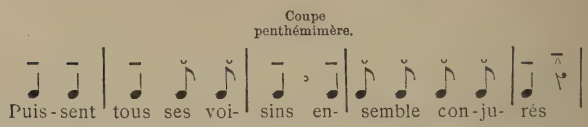


(1) Cf. p. 56 et suiv.
(2) Appuis de la voix.

Comparons cet autre vers :

Puissent tous ses voisins ensemble conjurés

il représente la formule rythmique :



Analysons-les à l'antique. L'un comme l'autre est une pentapodie dactylique catalectique (c'est-à-dire manquant d'une syllabe, ce qui rend la dernière case rythmique incomplète). La coupe est penthémimère (après le cinquième demi-pied).

De l'un à l'autre, l'échange des rythmes (♩ ♩ et ♩ ♫) se fait entre les pieds de même ordre numérique :

	1er pied.	2e pied.	3e pied.	4e pied.	5e pied.
Vers : Rome ...	3 syll.	2 syll.	3 syll.	3 syll.	1 syll.
— : Puissent...	2 syll.	3 syll.	2 syll.	4 syll.	1 syll.

Nous avons vu, dans nos cinq formules grecques, les mêmes échanges se faire librement sous la loi des équivalences.

L'identification entre les procédés est donc parfaite pour le but que nous poursuivons en ce moment. Mais, grave différence à mettre en évidence : tandis que, dans les cinq cases conventionnelles, nos douze syllabes fixes se déplacent à peine, au contraire, dans les six cases régulières du vers grec, les syllabes oscillent plus librement, à cause de leur nombre même (13 à 17), d'où, la conclusion de ce premier rapprochement apparaît tout entière *en faveur de la richesse relative prosodique*

antique, opposée à la pauvreté rythmique de notre alexandrin français, S'IL ÉTAIT RÉELLEMENT RYTHMÉ QUANTITATIVEMENT. Mais comme tel n'est pas le cas, retirons la qualification de pauvreté généreusement octroyée à notre vers héroïque et ne retenons que le sens objectif du parallèle proposé à notre réflexion.

Deuxième fait. — L'alexandrin français est coupé en deux parties égales, de six syllabes chacune; le vers épique grec a à sa disposition cinq coupes différentes. Deuxième rapprochement encore, et avec raison cette fois, en faveur de l'antique versification.

Troisième fait. — La contre-partie s'impose. Le vers épique grec est coulé dans un moule rigide de six cases rythmiques tant *métriques* que *musicales;* l'alexandrin français ne connaît pas de cadre rythmique *musical* fixe limitant sa durée d'émission et son mouvement de déclamation. Tel vers français sera déclamé à une allure emportée, tel autre s'étendra largement. Selon le sens du texte, le compositeur, tenté de lui adjoindre une mélodie, sera libre de faire de l'alexandrin une période musicale de l'étendue que sa compréhension du sujet lui dictera. L'inspiration sera son seul guide.

D'où conclusion formelle : *la richesse musicale est inépuisable avec le vers français, la pauvreté rythmique musicale est irrémédiable avec le vers épique grec, et non seulement avec ce type versifié, mais avec tous les autres types usités dans l'ancienne versification grecque.*

On le démontrera dans un moment.

Divisons donc la suite de notre exposé en trois parties :

I. — Richesse de la matière poétique.

II. — Pauvreté de la matière musicale.

III. — Omnipotence du rythme musical et prédominance du rythme musical sur le rythme du langage (prose ou vers.)

I

Richesse de la matière poétique

Tout vers étant limité à un nombre légal de pieds métriques (1), la richesse rythmique poétique peut se manifester sous deux formes tangibles :

I° Par le nombre variable des syllabes appelées à constituer les pieds du vers (dans l'hexamètre épique, par exemple).

II° Par la variété rythmique introduite dans le vers, grâce à l'immixtion des pieds dits irrationnels, condensés ou cycliques, sortes d'équivalents conventionnels jouant, dans les vers qui en supportent l'introduction, le rôle des équivalents réguliers dans le vers épique.

Passons en revue quelques-uns des faits principaux à l'actif de chacune de ces deux causes.

§ I. — Nombre variable des syllabes.

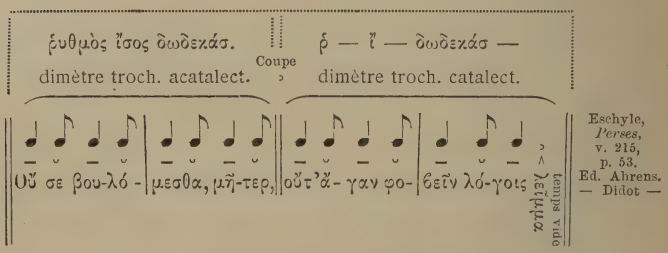
α) Nous l'avons suffisamment expliqué pour le VERS ÉPIQUE GREC. Rappelons que, réparti entre six cases, le nombre des syllabes oscille entre 13 et 17.

β) LE TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE CATALECTIQUE, dit

(1) Cf. p. 2, note 1.

Archiloquien, est limité à quatre cases rythmiques et composé fondamentalement de quinze syllabes réparties en sept trochées plus une syllabe (8° trochée catalectique), répartis eux-mêmes en deux dimètres (tétrapodies), le premier complet, le deuxième catalectique complété par un λεῖμμα (temps vide égal à une brève). Chaque dimètre forme un ῥυθμὸς ἴσος δωδεκάσημος, c'est-à-dire un membre rythmique, composé de douze temps premiers brefs (1), ressortissant au genre égal (γένος ἴσον).

Le vers ou période rythmique se présente ainsi :



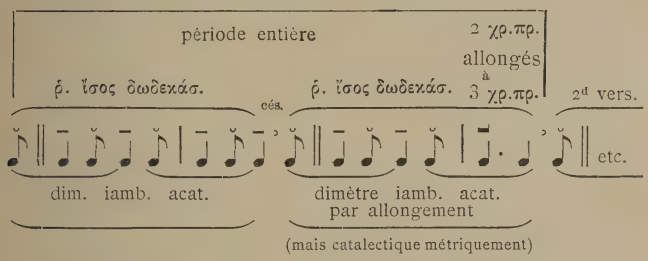
La variété rythmique prosodique est apportée par la substitution de tribraques aux trochées à certaines places, sous certaines conditions dont l'énoncé viendra plus tard. De ce fait, le nombre des syllabes de ce type versifié oscille entre 13 et 18 ou 19 selon les auteurs (2). D'où : richesse prosodique relative.

(1) Cf. p. 15, note 2.

(2) *Nota.* — La substitution du spondée condensé à un trochée, permise dans ce vers, sera l'objet d'une remarque quand nous étudierons plus loin la seconde face de cette question. Cf. *infra*, p. 29, notes 1 et 2.

γ) Le tétramètre iambique catalectique, dit *Aristophanien*. Frère du précédent, il n'en diffère que par l'*anacruse* (temps initial de l'iambe précédant le frappé long du pied (⏑ – ═ ♪ | ♩), et par l'*allongement* de l'avant-dernière syllabe du vers (1).

En voici le schéma rythmique :



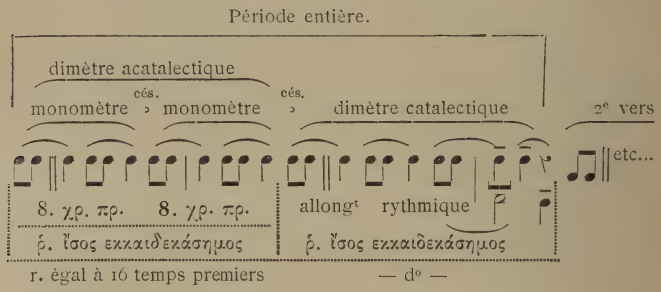
La substitution du spondée irrationnel à l'iambe ne change pas le nombre des syllabes du vers (2).

Le tribraque se substitue à l'iambe sous certaines conditions; c'est de cette substitution que naît la variété rythmique dont nous nous occupons.

δ) L'anapestique tétramètre catalectique, dit *Aristophanien*, limité à quatre cases rythmiques et composé fondamentalement de huit anapestes dont le dernier est catalectique (ce qui revient à dire sept anapestes et un spondée catalectique). Il comporte donc vingt-deux syllabes, mais *spondées et anapestes se remplaçant indifféremment aux six premiers pieds* (3), il s'ensuit que théoriquement le vers peut ne contenir que dix-neuf syllabes.

(1) Cf. p. 21, γ.
(2) Cf. p. 31, β.
(3) Sous certaines conditions.

Le vers rythmique se divise en deux dimètres, le premier acatalectique composé de deux monomètres (dipodies anapestiques), le deuxième catalectique voit sa longue pénultième allongée en une longue de quatre temps brefs pour l'aplomb du rythme (1). Le schéma rythmique est :



Il me semble peu utile de prolonger ces analyses. Le rapprochement des cinq formules rythmiques de l'hexamètre dactylique et de ces trois dernières formules de tétramètres trochaïques, iambiques et anapestiques, est pleinement suffisant pour montrer en quoi peut consister une richesse rythmique prosodique, née de la variété du *nombre des syllabes* constituant un vers coulé rythmiquement dans un cadre immuable (six cases pour l'hexamètre, quatre pour le tétramètre).

§ II. — Variété rythmique obtenue par le mélange des pieds réguliers et des pieds irrationnels.

L'emploi des pieds irrationnels (2) de quelque

(1) Cf. plus loin p. 20, β.
(2) L'irrationalité des valeurs prosodiques n'est que le retour à

nature qu'ils soient (condensés, allongés, cycliques, etc.), n'a de raison d'être qu'en vue d'une variété rythmique expressive à obtenir. Plusieurs causes peuvent nécessiter cet emploi.

Nous remémorant :

1° Que toute période musicale de l'un des trois genres admis (1) (et, pour ainsi dire, seuls autorisés par les règles d'école) est constituée théoriquement par la réunion, en nombre fixe, pour chaque espèce de période, d'éléments rythmiques brefs d'une valeur fixe, conventionnelle, appelée temps premiers brefs (2) ;

la valeur naturelle des syllabes, les unes plus longues, les autres plus brèves, du langage parlé. L'irrationalité n'existe qu'au regard de la règle, conventionnellement admise par les anciens, du rapport de 2 : 1. *C'est ce rapport qui est véritablement irrationnel, au point de vue humain.*

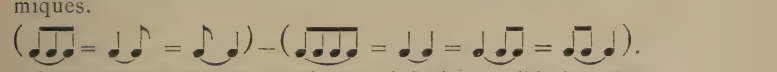
Cf. II°, ce qui est dit à ce sujet de l'École de Lesbos, p. 50 et suiv.

(1) *Genre égal* (γένος ἴσον) dans lequel le membre de phrase se compose de deux parties égales 1 : 1. — *Genre double* (γένος διπλάσιον), le membre de phrase se compose de deux parties inégales comme 2 : 1. — *Genre hémiole* (γένος ἡμιόλιον) dans lequel le membre se compose de deux parties inégales comme 3 : 2.

Les proportions 3 : 1 et 4 : 3 n'étaient pas admises.

(2) Temps premier = *Primum tempus* = χρόνος πρῶτος = brève prosodique = βραχεῖα συλλαβή = partie d'un temps rythmique de nos mesures modernes, habituellement traduit par une croche ♪ (V. p. 5-6).

Les temps premiers se groupent, selon le genre, en pieds rythmiques.



Chaque pied rythmique constitue une inflexion sensible du rythme, forte ou faible.

La succession des inflexions, en nombre fixe pour chaque genre de membre de phrase, constitue le rythme même.

2° Que tout vers est enserré dans un cadre rigide, et constitué par la réunion :

a) Soit d'un nombre conventionnel de pieds métriques d'un type fixé, par essence tous égaux entre eux c'est-à-dire équivalents naturels.

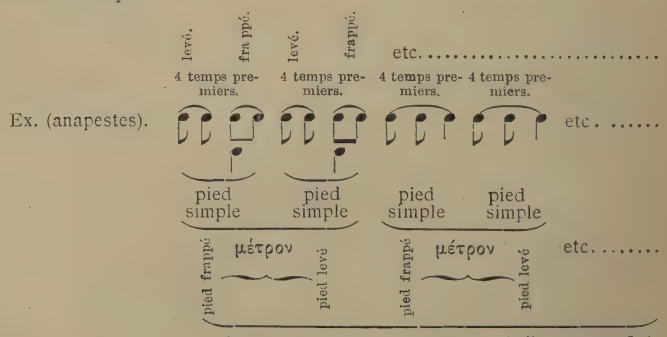
b) Soit d'un nombre conventionnel de pieds métriques dissemblables appartenant à des types différents.

3° Que le rythme musical repose sur l'égalité

Le rythme est constitué par une suite d'unités égales entre elles. Chaque unité contient une inflexion forte (temps marqué) et une inflexion faible (temps levé). Toute inflexion forte exige son contrepoids rythmique faible. L'inflexion faible n'est que la conséquence obligée de l'inflexion forte. La mesure simple μέτρον tire de là son origine.

La mesure composée ou membre de phrase est une sorte de *grande mesure* (ποὺς μέγιστος, i. e. pied maxime *) dans laquelle les mesures simples (μέτρα) jouent le rôle rempli par les temps premiers dans le pied simple.

La cohésion des vues théoriques était donc très bien établie dans l'antiquité.



PÉRIODE OU GRANDE MESURE (π. μ.) d'un genre fixé.

(*) Terme opposé à celui de ποὺς ἐλάχιστος, i. e. pied minime qui caractérise la mesure simple représentée par le *pied*. Mais il ne faut pas oublier que le pied ne constitue pas toujours par lui-même un μέτρον.

théorique absolue des unités (pieds rythmiques) successives.

Ces trois considérations étant présentes à notre esprit, il est évident que, dans les vers à pieds dissemblables (lyrique logaédique, par exemple), tous les pieds métriques non équivalents à une base rythmique unitaire adoptée pour le mouvement de la période, devront subir une déformation, soit par *allongement* s'ils sont inférieurs en durée, soit par *contraction* ou *condensation* s'ils sont supérieurs en durée à cette base rythmique traditionnellement admise pour chaque sorte de vers.

En conséquence, nous nous trouvons en présence d'une situation très nettement caractérisée :

L'addition des temps premiers brefs de la période métrique, répartis en pieds forts et pieds faibles (1), *donne un chiffre* SOIT INFÉRIEUR, SOIT SUPÉRIEUR *à celui qui est exigé par la constitution théorique de la période rythmique musicale qui doit lui correspondre.*

Dans le premier cas (infériorité), il y aura lieu à allongement de l'un ou de plusieurs des éléments fondamentaux (2) de l'un ou de plusieurs des pieds métriques, appelés à se transformer en pieds rythmiques.

Inversement, dans le second cas (surabondance de temps brefs), il y aura lieu à contraction globale de l'un ou de plusieurs des pieds métriques, appelés à se transformer en pieds rythmiques.

(1) Cf. p. 15, note 2.

(2) Temps bref ou premier, temps long ou longue prosodique.

Premier cas. — Allongement.

Le nombre des temps premiers brefs de la période métrique est INFÉRIEUR *au nombre des temps premiers à répartir en unités rythmiques exigé par les lois régissant la constitution d'une période musicale.*

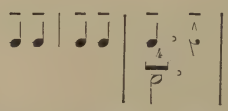
Dans les types versifiés suivants, nous trouvons la constatation d'un *allongement obligé* (1)

α) Dans le VERS ÉLÉGIAQUE :

Type métrique : – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ʾ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – Tyrtée fgt. 1.
Ζεύς Ἡ-ρα-κλείδαις τήνδε δέ-δω-κε πό-λιν (2).

Rythme métrique ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ʾ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ = 4 pieds complets + 2 incomplets = Total : 20 temps premiers brefs.

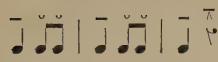
Ce vers, pseudo-pentamètre, étant en réalité une hexapodie dactylique incomplète de quatre temps premiers (20 au lieu de 24), voit s'*allonger* en χρόνος τετράσημος la longue isolée du troisième pied catalectique, ci :



La longue finale (sixième pied catalectique) est complétée rythmiquement par une *pause* de deux temps (κένος χρόνος δισήμος) appelée πρόσθεσις, ci :

(1) Il ne faut pas confondre l'*allongement* d'une valeur avec l'*irrationalité* de cette même valeur (cf. p. 27 et suiv.). L'allongement augmente la durée d'une syllabe d'un nombre fixe de temps premiers réguliers. L'*irrationalité* crée des valeurs rythmiques *intermédiaires* entre deux valeurs régulières.

(2) Cf. p. 20. Le vers de quinze syllabes : Αὐτὸς γὰρ Κρονίων... Le vers cité ici : Ζεὺς... est le second du distique de Tyrtée.

2e Membre du vers  formule invariable!

L'allongement au troisième pied (1) et la pause au sixième pied sont obligatoires, attendu que le vers élégiaque est un véritable hexamètre d'un rythme un peu différent du type de l'hexamètre épique, mais il en a toute la physionomie d'ensemble et comme tel il doit être rythmé comme son congénère.

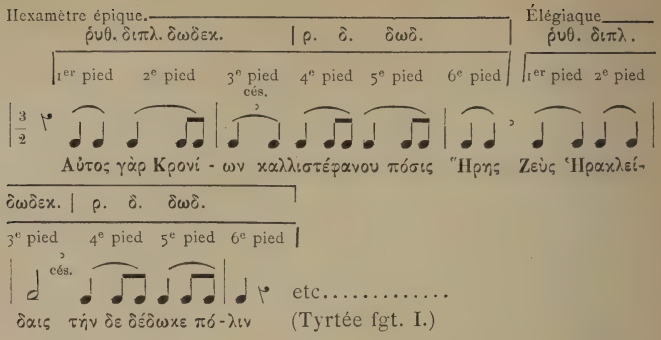
Le type hexamètre étant constitué rythmiquement par deux trimètres égaux ressortissant au genre double (2) — γένος διπλάσιον — et formant deux membres de douze temps premiers, — ῥυθμὸς διπλάσιος δωδεκάσημος, — il semble que le vers élégiaque doive être rythmé de la même façon (3).

Les appuis rythmiques les plus accentués étant placés sur le troisième et le sixième pieds, la mesure générale du vers élégiaque étant conforme à celle du vers épique, le distique élégiaque se présentera rythmiquement ainsi :

(1) L'allongement serait remplacé par la pause de deux temps si le texte le permettait.

(2) Le genre du rythme se déduit du nombre des marques de la période.

(3) Je me conforme ici à l'enseignement le plus répandu. Il semble logique de s'y conformer, puisque les coupes les plus fréquentes (penthémimère, et au trochée troisième) coïncident avec la division du vers en deux parties égales selon la loi des proportions rythmiques musicales. Mais en cas de césures trihémimère, hephtémimère ou bucolique, il est présumable que l'hexamètre épique était divisé en trois dipodies.



β) Dans le PARÉMIAQUE (dimètre [anapestique] catalectique) terminant le TÉTRAMÈTRE ANAPESTIQUE CATALECTIQUE.

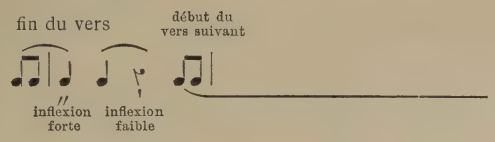
Aristoph. *Nuées*, 1066. = 4 pieds dont le dernier incomplet = Total : 14 temps premiers brefs.

Ce dimètre est précédé d'un dimètre complet (acatalectique). La période entière forme alors un tétramètre. Chaque dimètre (le deuxième étant complété par la πρόσθεσις), forme donc un membre composé de seize temps premiers brefs un ῥυθμὸς ἴσος ἑκκαιδεκάσημος (quatre pieds de quatre brèves) ressortissant au genre égal (γένος ἴσον). Le rythme débute en levant et se compose de mesures de quatre demi pieds (mesure moderne à quatre temps).

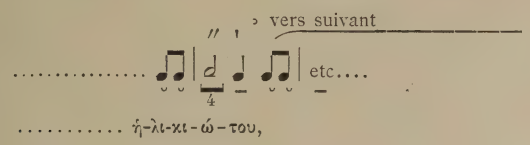
Mais, ainsi que j'ai eu l'occasion de le dire (1), le rythme étant rendu sensible par les inflexions fortes, obligatoirement suivies d'inflexions faibles, si l'on

(1) V. p. 15, note 2.

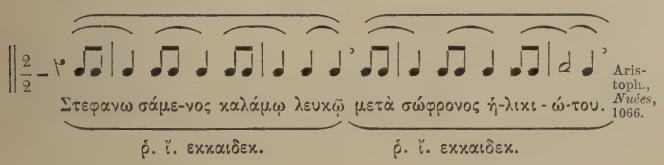
se reporte à l'exemple qui vient d'être donné, on verra que l'inflexion faible de la dernière mesure du vers est représentée par une *pause!* cette inflexion n'existe donc pas :



Cette inflexion faible *devant être* réellement ressentie, il s'ensuit que la première longue s'allonge d'une durée égale à sa durée normale (elle se double : 𝅗𝅥 au lieu de ♩) et la deuxième longue se trouve reculée d'une demi-unité en recevant ainsi l'inflexion faible requise par la loi rythmique. Ci :



et la période complète apparaîtra (1).



γ) Dans le TÉTRAMÈTRE IAMBIQUE CATALECTIQUE exactement calqué sur le type que nous venons d'analyser (v. β), l'iambe remplace l'anapeste (2). Il

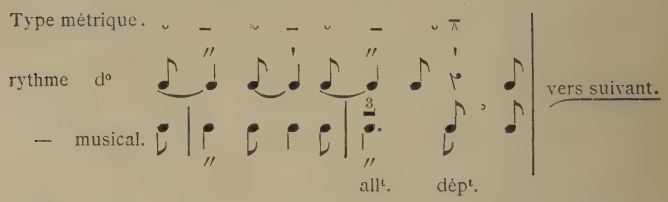
(1) Cf. p. 13, δ.

(2) Je serais assez porté à regarder l'anapeste comme un iambe dont la brève initiale serait résolue en deux demi-brèves. Car

peut être suppléé aux pieds impairs par le spondée iambique condensé en trois temps premiers. Les pieds pairs doivent être purs, sans quoi le type rythmique ne serait pas suffisamment établi (1).

Le dimètre iambique catalectique qui termine ce vers manque d'une inflexion faible.

Elle est obtenue par l'allongement de la syllabe pénultième et le déplacement de la syllabe finale reportée à l'inflexion suivante.



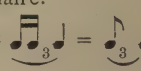
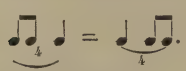
δ) Le TÉTRAMÈTRE IAMBO-TROCHAÏQUE offre deux occasions d'allongement.

Le vers se compose de :

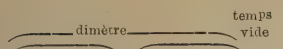
Un dimètre iambique complet (acatalectique) suivi d'un dimètre trochaïque incomplet (catalectique).

1° Le dimètre iambique se terminant sur l'inflexion longue faible, celle du second mètre, un temps vide serait donc nécessaire pour compléter cette mesure rythmique. Ex. :

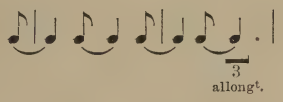
rien n'explique que le dactyle, qui est l'antithèse de l'anapeste, constitue des périodes scandées *podiquement* alors que l'anapeste est scandé *dipodiquement* comme un rythme ternaire.

Le rythme primitif et inconscient serait donc  et non  .

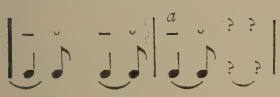
(1) Cf. p. 28, note 2.



Mais ce temps vide sera supprimé par l'allongement de la longue finale en une longue de trois temps :

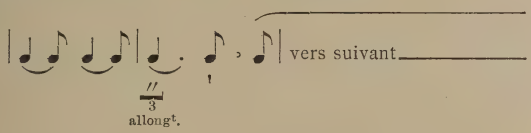


2° Le dimètre trochaïque terminant le vers, s'offre métriquement :

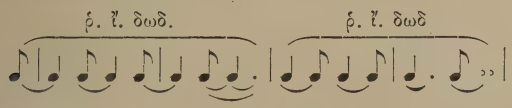


Il manque l'inflexion faible finale de la deuxième mesure.

La longue (*a*) du troisième pied s'allonge en une longue de trois temps, la brève finale est reculée d'une unité, l'inflexion faible est alors marquée et le rythme musical reçoit toute satisfaction



3° La période complète s'offre à nous :

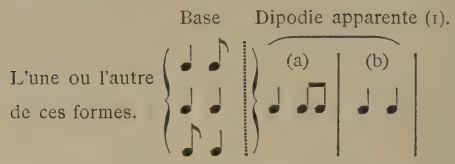


Chaque dimètre est un ῥυθμὸς ἴσος δωδεκάσημος (1) ou rythme à douze temps premiers du genre égal.

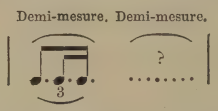
(1) Abstraction faite de l'anacruse initiale

ε) Dans le PHÉRÉCRATÉEN, même procédé d'allongement :

Le type métrique est :



Le dactyle (*a*) se condensant en dactyle cyclique dans ces sortes de vers (2), de manière à ne valoir qu'un trochée de trois temps premiers, il s'ensuit qu'il ne s'étendra que sur une demi-mesure de la période musicale que nous créons.



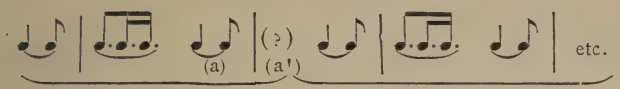
Le spondée (*b*) se placera-t-il à la suite du dactyle cyclique pour compléter la mesure? Il devrait se condenser lui-même en un spondée trochaïque (3)? Admettons-le pour un instant; nous obtenons la courte période :

Mais, pour nous rendre compte de l'inadmissibilité d'une semblable transcription, il n'est besoin

(1) Ce vers phérécratéen est un vers glyconique catalectique (voir plus loin ce type nouveau, p. 33, δ).

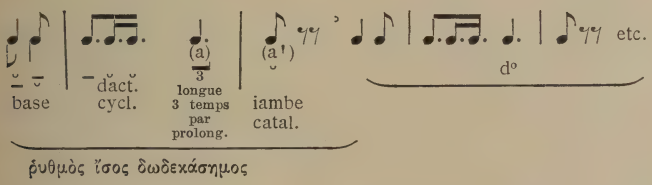
(2) On le verra en étudiant le deuxième cas, p. 27, note 1 et pp. suiv.

que de placer à la suite l'un de l'autre deux membres rythmiques de cette nature :



Placerons-nous en *a'* une pause de trois temps brefs (κένος χρόνος τρίσημος)? Nous ne le pouvons pas. En premier lieu, parce que l'inflexion forte de la mesure n'existerait pas auditivement. En second lieu, parce qu'il manque précisément une inflexion au membre rythmique et c'est la plus nécessaire!

On tourne donc la difficulté en prolongeant la longue pénultième (*a*) sur toute la demi-mesure et en rejetant la brève finale (*a'*) au frappé infléchi suivant, non encore marqué, et l'on obtient :



ζ) Dans l'ASCLÉPIADE MINEUR, on a proposé l'allongement de la longue finale du choriambe en une longue de trois temps, en considérant le pied choriambe – ⏑ ⏑ – comme résolu en

Nous ne croyons pas cette hypothèse fondée sur une pratique possible (1), car cet allongement in-

(1) Cf. pp. 34 et suiv.

tempestif *au milieu* d'un membre de phrase produit un effet déplorable dans la plupart des cas.

L'allongement d'une pénultième d'un vers est toujours mieux en situation; telle est, en effet, la place de cet allongement dans le phérécratéen, dans le tétramètre choriambique, comme également dans le sapphique majeur que nous allons étudier.

Devant revenir longuement sur les asclépiades, mineur et majeur, nous n'en parlerons pas davantage en ce moment.

η) Dans le SAPPHIQUE MAJEUR dont le second membre est composé d'un trochée et d'une dipodie logaédique apparente : | – ⏑ (trochée) | – ⏑ ⏑ | – ⏑ (dipodie app^te) | nous trouvons la même occasion que dans le phérécratéen d'allonger la longue pénultième, puisque, à tout bien considérer, ces trois pieds, réunis dans cet ordre forment un phérécratéen. De plus, ici, il y a une question d'équilibre à obtenir entre le premier et le second membre dudit vers sapphique.

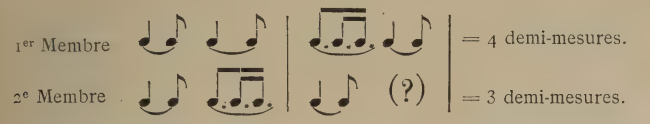
Le premier membre est composé de quatre pieds équivalents de trochées | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ (=3 br., dact. cycl.) | – ⏑ ||

Le second membre n'en représente que trois :

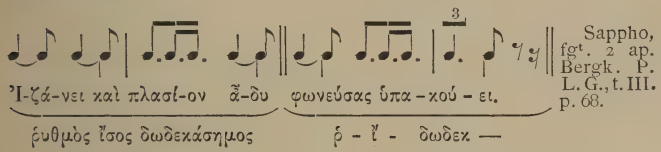
| – ⏑ (3 br.) | – ⏑ ⏑ (3 br., d. c.) | ⏑ (3 br.) |

Ces trois pieds formant trois demi-mesures, il nous manquera nécessairement une inflexion finale. D'où, création de cette inflexion manquante par l'allongement de la pénultième égalant désormais une

demi-mesure (la 3e) et rejet de la brève finale sur le frappé suivant constituant ainsi la 4e demi-mesure qui nous faisait défaut. Au lieu de nous trouver en présence d'une période incomplète mal équilibrée :



nous serons pleinement satisfaits par l'équilibre de la forme définitive que l'allongement nous permet de réaliser :



La raison de l'*allongement* d'une syllabe doit être désormais une chose comprise et nous pouvons passer à l'étude du second cas que nous avons déjà entrevu (1).

Deuxième Cas. — Contraction

Le nombre des temps premiers brefs de la période métrique est SUPÉRIEUR *au nombre des temps premiers à répartir en unités rythmiques exigé par les*

(1) Je n'ai pas parlé de l'allongement du temps bref initial de l'iambe, non plus que de celui du temps bref final du trochée. J'estime que dans ces deux circonstances le temps bref peut être soit irrationnel soit assimilable à une longue à peine retardée, selon la place occupée dans la période par le pied dont cette brève fait partie intégrante. Je renvoie le lecteur à la note 2 p. 28 pour une explication particulière d'un fait de cet ordre.

lois régissant la constitution de la période musicale correspondante au type métrique envisagé.

La contraction d'un pied d'un type fixé s'obtient, en principe, par la réduction proportionnelle de la durée de chacune des valeurs régulières composant ce pied (1).

La contraction peut, néanmoins, n'affecter qu'un seul des éléments du pied, comme c'est le cas pour le spondée condensé substitué à l'iambe (2) dans

(1) Le dactyle _ ⏑ ⏑ (et l'anapeste ⏑ ⏑ _ son contraire) habituellement représenté par ♩ ♫ = 4 croches — correspondant aux quatre temps premiers brefs prosodiques, — se contracte habituellement en un pied dit « *dactyle cyclique* » équivalent à un trochée régulier de trois temps brefs. Ne pouvant entrer ici dans des détails trop longs au sujet du mode de traduction en notation moderne du dactyle cyclique, détails qui trouveront leur place dans un *manuel* en préparation, je me borne à fixer que j'ai adopté la formule suivante pour ce dactyle : ♩.♫.♫. (3) réduction arithmétique de ♩ ♫ (4)

Elle respecte la durée proportionnelle de chaque valeur dans l'ensemble du pied nouveau de trois brèves. Son contraire, l'anapeste cyclique sera ♫.♫.♫. (3) réduction arithmétique de ♫ ♩

Le spondée condensé se traduit par ♩.♫♩. (3) équivalent de ♩ ♪ (3) et réduction arithmétique de ♩ ♩ (4) quand il remplace le trochée régulier. (cf. de plus, note 2, ci-dessous.

(2) Le *spondée iambique* subira l'irrationalité dans sa première longue seulement, parce que cette longue remplace la brève (temps levé faible) de l'iambe :

Ex. : Iambes ♪♩ ♪♩ ♪♩ ♪♩ etc.

Iambes et spondée condensés. ♪♩ ♪♩ ♪♩ ♪♩ etc. Cf. ex. du § α) ci-après, p. 29.
sp.

les périodes qui comportent cette substitution.

On trouve ces différents faits de contraction :

α) Dans le TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE CATALECTIQUE (1) dit « *Archiloquien*.

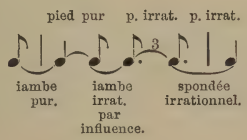
Dans ce vers l'anapeste cyclique et le spondée condensé peuvent se substituer au trochée régulier aux 2e, 4e et 6e pieds.

Voici deux vers nous offrant des exemples de ces substitutions.

Le premier contient les trois substitutions permises du spondée (2) au trochée.

(1) Cf. p. 11, β) ce qui a été dit de la constitution musicale correspondant à ce vers.

Cette irrationalité doit produire théoriquement une valeur d'un temps et demi bref (♪.). Je crois parfaitement fondée cette manière de voir des Anciens. Mais, comme corollaire, il me semble indispensable de voir dans la longue finale de l'iambe précédant ce pied spondée iambique irrationnel, une longue devenant irrationnelle elle-même sous l'influence de l'irrationalité de notre longue abrégée du spondée. C'est-à-dire

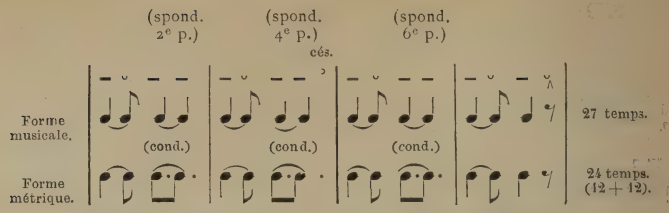


(Voir de plus p. 31-32).

Remarquons que ce temps levé de la mesure est composé exactement comme un spondée condensé tel qu'il existe également dans la strophe alcaïque et dans la strophe sapphique (voir plus loin ces traductions, pp. 38 à 42). Le rythme est donc parfaitement établi par ce procédé de traduction et je ne pense pas que l'on puisse proposer une hypothèse plus acceptable.

(2) Le spondée substitué au trochée se condense nécessairement en une demi-mesure ternaire. Il nous offre le même dessin rythmique que celui qui est donné dans la note précédente.

Toutes ces libertés dérivent donc d'une même pensée directrice.

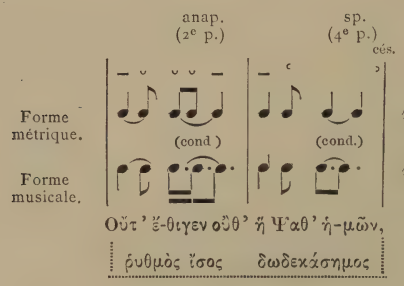


Μῆτερ ἡ Ξέρ-ξου γε-ραιὰ, Χαῖρε Δαρεί - ου γύ-ναι

Esch., *Perses*. Ed. Ahrens, vers 156, p. 52. Didot. Paris.

Remarquez combien l'allure rythmique du vers est adéquate au sens des paroles prononcées : « Mère vénérable de Xerxès, salut, épouse de Darius ». Le débit, grâce à ces spondées palpitants, est plein d'onction.

Le second exemple nous montre réunies les substitutions de l'anapeste cyclique (1) et du spondée condensé au trochée régulier :



Οὔτ' ἔ-θιγεν οὔθ' ἥ Ψαθ' ἡ-μῶν, Euripide, *Bacch.*, 617.

ῥυθμὸς ἴσος δωδεκάσημος

Nota. — Dans *le tétramètre trochaïque scazon*

(1) L'anapeste cyclique remplit ici le même but que le spondée condensé. Il est son équivalent rythmique et confirme toutes les vues que j'ai émises dans les quelques notes qui précèdent.

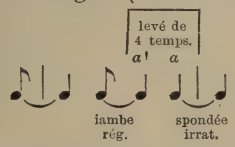
Je prie que l'on veuille bien s'y reporter. Tout est capital dans cette question du rythme antique.

d'Hipponax on trouve la même substitution du spondée au trochée, aux pieds pairs.

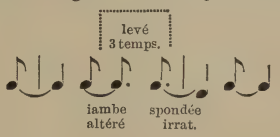
β) Dans le TÉTRAMÈTRE IAMBIQUE CATALECTIQUE, dit *Aristophanien,* nous trouvons la substitution du spondée aux pieds impairs.

Nous avons déjà vu (1) l'allongement du temps frappé de la mesure finale. Nous n'y reviendrons pas.

Le spondée iambique (2), abrégé dans sa première longue me paraît avoir été introduit dans ce type de vers sous la même inspiration qui présida à l'introduction du spondée condensé dans une période trochaïque (3). En effet, par la place qu'il occupe dans la période iambique, le spondée iambique supporte l'irrationalité de la première longue sans la supporter pour la deuxième. Cette irrationalité ramène à un temps et demi (♩♪.) au lieu de deux (♩) la durée de la longue initiale (*a*) et, de ce fait, il résulte que la longue (*a'*) de l'iambe qui la précède lé-



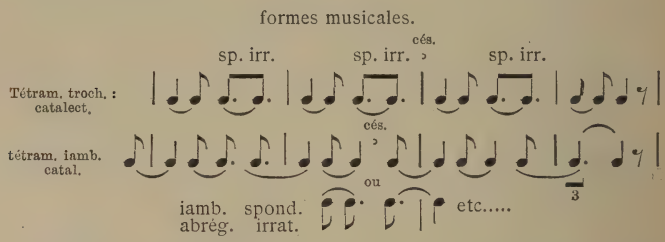
galement doit subir une diminution proportionnelle pour que la durée des quatre temps du levé soit ramenée arithmétiquement aux trois temps de règle dans ce genre de rythme. On



obtient alors la formule etc...

(1) Cf. p. 21, γ.
(2) Cf. p. 28, note 2.
(3) L'effet rythmique est identique dans les deux cas.

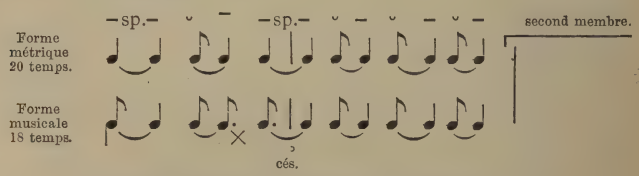
Si l'on tient compte que le vers iambique était scandé *trochaïquement* par dipodies (1), nous n'aurons qu'à superposer la formule du tétramètre trochaïque à celle que nous proposons d'adopter pour le tétramètre iambique pour constater que la même idée a réellement présidé aux deux conceptions rythmiques.



Le flottement de ce rythme est caractérisé dans l'élocution du texte, mais la notation doit être faite selon les règles de l'écriture musicale.

Le même fait se présente :

γ) Dans le TRIMÈTRE IAMBIQUE des tragiques, qui, scandé trochaïquement, n'est autre qu'un trimètre trochaïque catalectique.



Πολ-λοὺς δ'ὀδυρ-μοὺς καὶ γό-ους ἀ-νω-φελεῖς

Eschyle, *Prométhée*, v. 33.
Cf. Ed. Ahrens (Didot), p. 1.

Remarquons que la place de la césure donne un

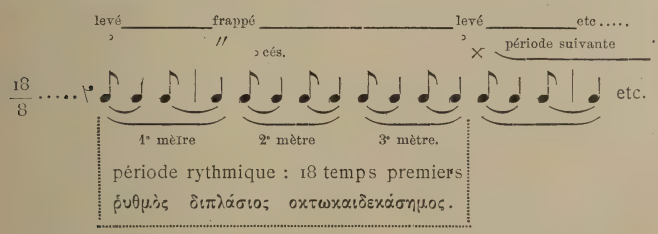
(1) Cf. p. 37, note 1. Il y a, néanmoins, des cas où la scansion tripodique s'impose.

grand poids à notre interprétation. Le repos conventionnel est accusé par les deux longues irrationnelles ♩. ♩. formant le levé de la mesure rythmique.

césure.
ὀ-δυρ-μοὺς

Remarquons également que cette césure nous montre ici avec clarté que cette période équivalente à 18 temps premiers ressortit bien au genre double (γένος διπλάσιον) dont la première mesure (close par la césure) simule le levé mélodique et les deux dernières le frappé.

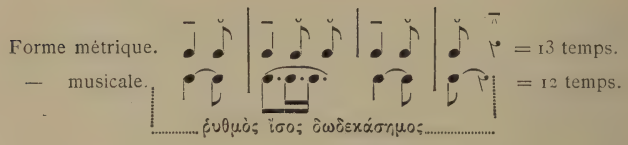
Si nous représentions en notation moderne une suite de périodes composées de cette sorte de vers nous devrions l'écrire en mesures composées à $\frac{18}{8}$ et faire coïncider les inflexions mélodiques avec les levés et les frappés placés dans l'ordre que nous leur assignons.



δ) Dans le GLYCONIQUE composé d'une base ternaire (iambe, trochée ou spondée condensé) et d'une tripodie catalectique dite logaédique, composée elle-même d'un dactyle cyclique (1) d'un trochée et d'un iambe catalectique.

(1) Cf. p. 28, note 1, ce que l'on a dit du mode de traduction de ce dactyle et également p. 24 et suiv. § ε, ζ, η.

Le dactyle cyclique et le trochée réunis forment un mètre; la base initiale est une anacruse d'une demi-mesure, et l'iambe catalectique, complété par des temps vides, une autre demi-mesure, encadrant le mètre médiaire.



ε) Dans le PHÉRÉCRATÉEN. On a déjà vu (1) la formule de ce vers. Il est inutile de nous y arrêter de nouveau plus longuement. Nous ne le faisons figurer ici qu'à titre de contrôle pour le dactyle cyclique (2e pied) qu'il contient.

Les vers suivants méritent au contraire de retenir toute notre attention. Ce sont les types par excellence de l'École de Lesbos (610 environ av. J.-C.).

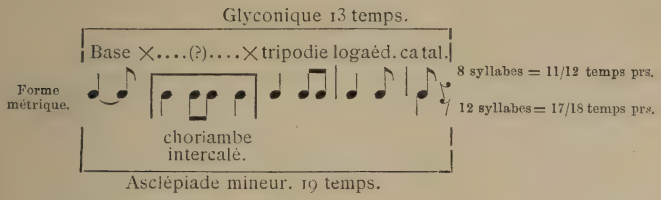
Ils constituent ce que l'on est convenu de dénommer « la *Lyrique logaédique lesbienne* ».

Derivés du glyconique et du phérécratéen, avec quelques variantes distinctives, ils établissent irréfutablement l'influence prépondérante du rythme musical sur le rythme prosodique conventionnel (2).

ζ) *Les deux asclépiades.* L'ASCLÉPIADE MINEUR est une formule glyconique (3) dans laquelle on intro-

(1) Cf. p. 24, § ε.
(2) Cf. spécialement IIe plus loin pages 50 et suiv.
(3) Cf. p. 33 § δ.

duit un choriambe entre la base ternaire et la tripodie logaédique catalectique (1).



L'ASCLÉPIADE MAJEUR est caractérisé par l'introduction — à la même place — de *deux* choriambes au lieu d'un seul.

(1) Cf. On voit par cette définition bien simple — qui, de plus, concorde rigoureusement avec celle que la rythmique musicale de la formule oblige à donner, — combien inconsidérées sont celles que certains ouvrages, dits de vulgarisation, proposent à l'étudiant. Dans l'un de ces ouvrages récemment parus, je lis ceci :

Le petit asclépiade est formé de : un spondée un dactyle une césure longue et deux dactyles

Le grand asclépiade est formé de : un spondée trois choriambes. (ter) et un iambe . »

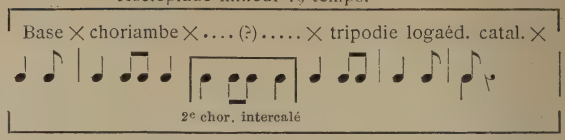
Constatons d'abord qu'aucun rapport de famille n'existe entre ces deux vers ainsi décomposés. Or ce rapport doit exister puisque les deux vers sont issus d'un même générateur; leur nom commun « *asclépiade* » l'exige.

Dans un autre ouvrage, je trouve trois dissections différentes spécifiées « admissibles » pour chacun d'eux. N'insistons pas. Ces *inconséquences* répétées d'ouvrages en ouvrages ont les plus graves *conséquences*.

Elles seront les motifs d'excuse que j'invoquerai plus tard, lorsque je donnerai au public le *manuel* dont j'ai déjà parlé, si tant est que j'aie besoin de m'excuser de le faire paraître. Je puis dire, dès maintenant, que mes conclusions de musicien rythmicien se sont trouvées d'accord avec les théories métriques de M. Havet. La haute autorité de M. Havet a été pour moi le plus sûr garant de ce que je regardais comme des certitudes. Partant d'un point de vue diamétralement opposé au sien, je me suis retrouvé au but avec lui.

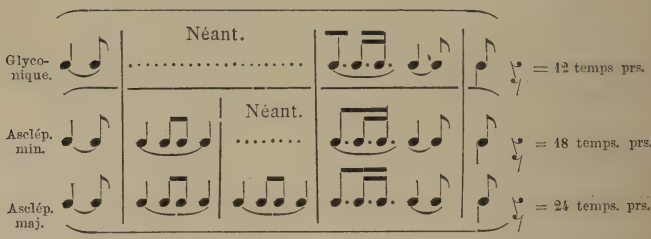
Asclépiade mineur 19 temps.

Forme métrique.



Asclépiade majeur 25 temps.

Formules musicales comparées :

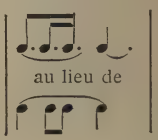


Étendues métriques et musicales comparées :

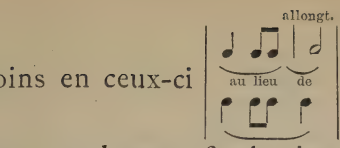
	Temps premiers métriques		Temps musicaux	
Glyconique	13	ramenés à	12 =	ῥυθμὸς ἴσος δωδεκάσημος
Asclép. min.	19	—	18 =	ῥυθμὸς διπλάσιος οκτωκαιδεκάσημος.
Asclép. maj.	25	—	24 =	deux ῥυθ. ἴσ. δωδεκάσ.

Les périodes métriques ne peuvent subsister telles quelles, qu'à *la condition de se couler dans le moule musical.* L'influence prépondérante du rythme musical est donc toujours manifeste.

Et c'est en vertu de cette influence que je ne crois pas fondée l'hypothèse que les choriambes des asclépiades (mineur et majeur) puissent se résoudre en rythmes tels que ceux-ci (1)

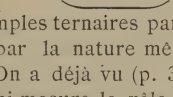


(1) Cf. p. 25 ζ.

et encore moins en ceux-ci 

Ces arrêts prolongés sur une longue finale, intempestifs si l'on tient compte du sens du texte poétique, ne sont rien moins qu'heureux au point de vue musical pur. Les Grecs qui étaient « tout rythme » ne les auraient pas tolérés, à mon avis, et je ne vois pas sur quelle autorité ancienne on pourrait s'appuyer pour en soutenir la possibilité d'emploi (1).

Afin de bien saisir le mouvement des trois formules dont il vient d'être traité, écrivons-les en juxtaposant deux membres de chacune d'elles pour en voir la soudure :

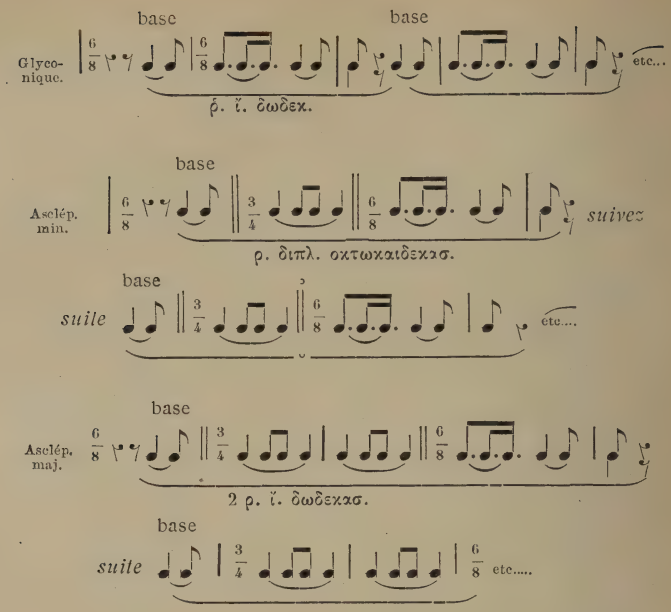
(1) Je ne vois pas davantage la raison qui porte à regarder le choriambe comme un pied de trois temps longs (χρ, δισ.) dont notre mesure moderne à 3/4 serait la représentation. Il me paraît au contraire que le choriambe étant, comme son nom l'indique, un chorée plus un iambe (c'est-à-dire 

) ici, il doit représenter réellement deux pieds simples ternaires parfaitement en situation dans la lyrique lesbienne par la nature même de la mesure ternaire double qu'il établit. On a déjà vu (p. 30) l'anapeste cyclique jouer comme deuxième demi-mesure le rôle que l'iambe jouera ici, et cet emploi apparaîtra en aussi bonne situation que précédemment.

Le vers prend alors une ondulation proche de la déclamation et le caractère de poésie coulante, particulière à l'École, ressort avec plus de netteté.

Voyez d'ailleurs dans les sapphiques et les alcaïques! Les choriambes de l'asclépiade y sont remplacés par des dipodies trochaïques (ou équivalents de mesure). N'est-ce pas une présomption en faveur de ce que je propose?

Le choriambe équivalent d'ionique est tout différent.

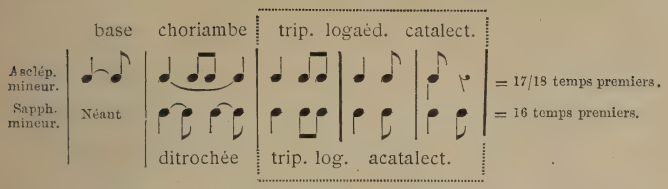


η) *Les deux sapphiques.* — Le SAPPHIQUE MINEUR est une formule dérivée de l'asclépiade mineur 1° moins la base ternaire, 2° avec remplacement du choriambe par une dipodie trochaïque (dont le second pied peut être un spondée condensé ; 3° avec tripodie finale logaédique, ici acatalectique. Le sapphique rejette l'artifice de la catalexe, parce qu'il ne possède pas d'anacruse initiale (1).

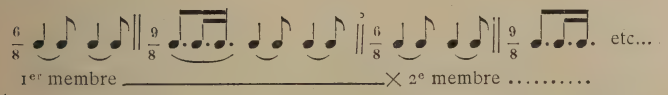
Formes métriques comparées de l'asclépiade mineur et du sapphique mineur :

(1) On sait que l'anacruse du premier membre entraîne catalexe finale de ce même membre d'après les lois qui régissent l'étendue des périodes.

Ex. :



Pour ce qui est de la forme musicale du sapphique mineur : sachant que le dactyle (troisième pied) est cyclique (1) et la période ramenée, de ce fait, à quinze temps premiers, répartis en cinq pieds simples ternaires; sachant, en outre, que tous les membres de la strophe sont liés entre eux par le sens, il est évident que nous nous trouvons ici en présence d'un membre rythmique composé de deux parties inégales (deux pieds + trois pieds) ressortissant au genre hémiole (3 : 2), sorte de mesure moderne à $\frac{15}{8}$, subdivisible pour la facilité de lecture en une mesure à 6/8 suivie d'une mesure à 9/8 (2); Ex :



Théoriquement le sapphique mineur est donc un ῥυθμὸς ἡμιόλιος πεντεκαιδεκάσημος ou rythme hémiole à quinze temps premiers.

Le SAPPHIQUE MAJEUR (3) est une formule rythmi-

(1) Cf. p. 28, note 1.

(2) On remarquera que la mesure 9/8 contient trois temps modernes i. e. trois pieds au lieu de *deux*, nombre réputé « de règle dans la succession des pieds trochaïques ». Règle infirmée par notre analyse. Cf. *supra*, p. 32, note I.

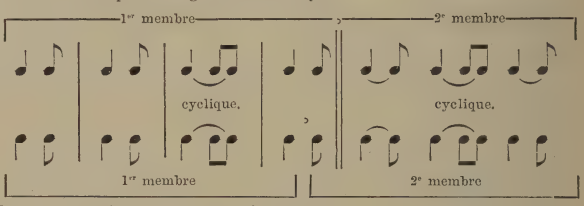
(3) Ce que nous avons dit du tort considérable fait à la science

que composée de sept pieds métriques, répartis en deux membres formés respectivement de quatre et de trois pieds.

La musique étant destinée à embellir la poésie en la faisant mieux goûter, je pense que la coupe connue d'un vers a une influence capitale sur le rythme musical à retrouver par l'analyse, parce que c'est le rythme musical lui-même qui a fourni le moule primitif dans lequel chaque genre de versification fut coulé au début. Connaissant l'une, nous devons retrouver l'autre et réciproquement.

Voici la formule complète (métrique) du sapphique majeur, abstraction faite des substitutions autorisées.

a). Forme métrique 1er genre de coupe.



b) Forme métrique 2e genre de coupe.

Disons, en premier lieu, que le rythme d'une période n'étant rendu sensible que par ses inflexions fortes ou faibles (1), la très petite différence d'un temps premier (levé) entre ces deux coupes n'influe en rien sur la formule générale à établir. Nous avons d'un côté quatre pieds marqués, et trois pieds de l'autre.

par les analyses empiriques des formes métriques, s'appliquent de tous points aux vers sapphiques comme aux vers alcaïques que l'on verra plus loin. Nous n'insisterons pas davantage ici.

(1) Cf. p. 15, note 2.

Remarquons, en second lieu, que le second membre rythmique est composé exactement comme un *phérécratéen* (1), et que ce phérécratéen de trois pieds métriques se transforme en un membre de quatre pieds rythmiques musicaux (2). On voit, ce me semble, s'affirmer nettement la cohésion des usages de l'école lyrique lesbienne.

Si, en troisième lieu, nous voulons bien reconnaître que le premier membre composé de quatre pieds ternaires est l'*équivalent* exact des deux choriambes de l'asclépiade majeur dont la coupe du vers tombe au même endroit que dans notre sapphique majeur :

base

Asclépiade majeur.

Sapphique majeur. Néant.

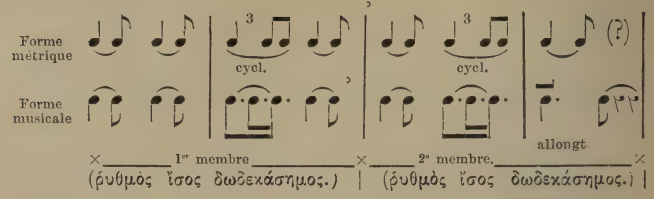
nous serons amenés par la force même de l'analyse à formuler ainsi qu'il suit la constitution rythmique musicale du *sapphique majeur :*

Une période rythmique composée de deux membres égaux : le premier étant un dimètre trochaïque avec dactyle cyclique obligé au troisième pied; le second étant un phérécratéen *rythmique musical* (3). La coupe pouvant être avancée d'un temps

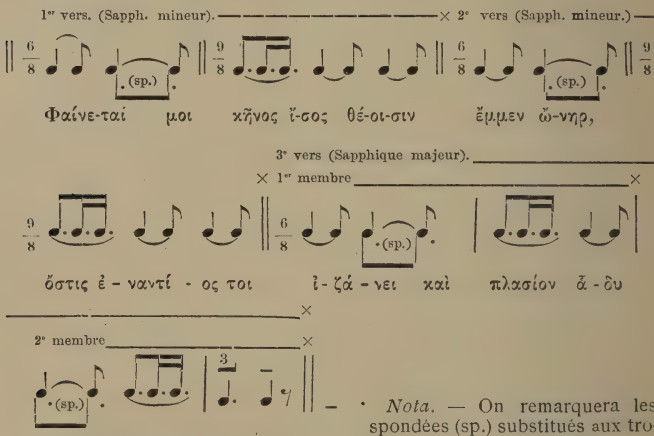
(1) Cf. p. 24, § ε.
(2) Cf. p. 25.
(3) Cf. p. 24, § ε.

premier sur le dernier pied du premier membre.

En effet :



Pour nous dégager finalement de toute discussion théorique, et embrasser d'un seul regard une strophe entière, prenons la suivante (1).



Nota. — On remarquera les spondées (sp.) substitués aux trochées. — (Cf. p. 31, note 1.)

Sappho. fgt. 2 [2.] ap. Bergk. *Poet. lyr. graeci*, t. III, p. 88.

Cf. Havet-Duvau, *Métrique*, p. 168 §. 331.

Cf. A. et M. Croiset, *Man. hist. litt. gr.*, Sappho, trad., p. 171.

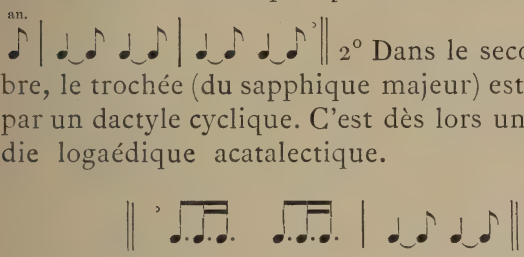
θ) *Les deux alcaïques* (2). — L'ALCAÏQUE MINEUR

(1) Cf. *Appendice*, p. 75.

(2) Je termine par ce paragraphe notre revue des rythmes principaux, amplement suffisante pour le but que je cherche à atteindre.

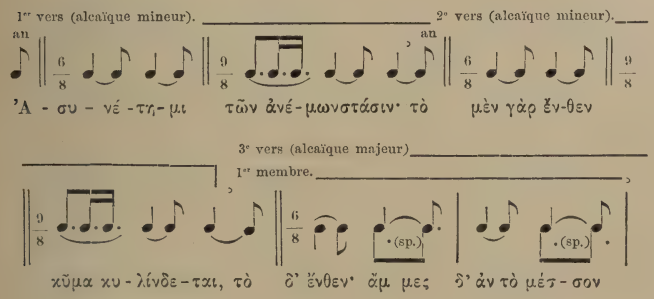
est semblable rythmiquement au sapphique mineur, à la seule différence de l'anacruse et de la catalexe, corollaires l'une de l'autre, inexistantes dans le sapphique.

L'ALCAÏQUE MAJEUR offre la même étendue que le sapphique majeur, mais il s'en différencie, 1° dans le premier membre, en n'admettant pas le dactyle cyclique au troisième pied. C'est donc un dimètre trochaïque précédé d'une anacruse

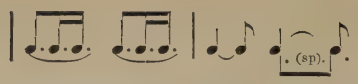


2° Dans le second membre, le trochée (du sapphique majeur) est remplacé par un dactyle cyclique. C'est dès lors une tétrapodie logaédique acatalectique.

Après tout ce qui a été énoncé, une analyse plus étendue apparaîtrait comme une superfétation. Donnons donc la strophe alcaïque entière (1) :



(1) Remarquer les spondées substitués aux trochées, produisant des rythmes pathétiques. Cf. p. 29, note 2.



νά-ῖ φο-ρή-μεθα σὺν με-λαί νᾳ,

Alcée. fgt. 18 [2]
ap. Bergk, *Poet. lyr. graeci*, t, III. p. 154-5.
Cf. Havet et Duvau. *Métrique*, p. 171, § 340.
Cf. A. Croiset. *Man. hist. litt. gr.* Alcée, trad. page 166.

Une observation, très importante à mes yeux, s'impose, avant de clore cette première partie de mon exposé.

Une strophe rythmique est, pour nous modernes, un tout parfaitement défini dans son sens *littéraire* et dans son sens *rythmique*, deux facteurs entraînant la terminaison du sens *mélodique* de la musique que nous écrivons pour accompagner cette strophe.

Pour les anciens poètes-compositeurs, la strophe est bien un tout rythmique défini, mais la lecture de leurs poésies nous dévoilant la *non* terminaison du sens littéraire de cette strophe, une question se pose à laquelle je n'essaierai même pas de répondre : Si la strophe était terminée rythmiquement (et elle l'est!) alors que le sens littéraire ne l'était pas... quel genre de mélodie les poètes-compositeurs pratiquaient-ils donc pour pouvoir se permettre de reprendre le début de la mélodie (de la première strophe) sur les premiers mots de la strophe suivante, alors que ces premiers mots appartenaient littérairement à la strophe précédente *terminée rythmiquement?*

La strophe d'Alcée « Ἀσυνέτημι, terminée rythmiquement par le mot « μελαίνᾳ », ne l'est littérairement que *par le premier vers de la strophe rythmique suivante :*

..... μελαίνᾳ] fin de 1er str.
2e strophe. | Sens complet.
1er Vers. χείμωνι μοκθεῦντες μεγάλω μάλα· |
Suivent : un alcaïque mineur, et un alcaïque majeur } Strophe nouvelle.

La même question peut se poser au sujet de l'enjambement du sens littéraire d'un membre rythmique sur le suivant. Voir : l'exemple précédent.

fin du 2e membre | 3e Vers. 1er membre
.... κυλίνδεται, τὸ ‖ $\frac{6}{8}$ δ' ενθεν. Ἄμμες etc...
fin du sens complet | Nouvelle phrase.

Jamais nous ne tolérerions cela (1). Les anciens LE TOLÉRAIENT-ILS ?

Arrivons à nos conclusions.

Il y a ce fait curieux à constater, que le rythme musical a imposé le *cadre*, mais non les *détails* rythmiques à placer dans les cases de ce cadre.

Le texte a apporté les détails sous forme de syllabes de poids différents, que le rythme musical a réunies autoritairement en unités rythmiques (mesures), et placées dans le nombre des cases disponibles.

De cette alliance, qu'aucun divorce ne devait jamais rompre, il est résulté que les poètes-compositeurs ont été amenés à *atténuer* la rigidité de leurs principes a priori, concernant la durée des syllabes

(1) Cf. les odes de Pindare. Le fait d'enjambement est constant de la strophe sur l'antistrophe et de celle-ci sur l'épode ! Et partout, on rencontre le même procédé.

littéraires décrétée longue ou brève dans un rapport proportionnel fixe de 2 : 1.

La richesse de la matière poétique ne peut faire de doute. Elle est obtenue par la variété des combinaisons rythmiques qui peuvent trouver place dans un même cadre divisé en 2, 4, 6 cases appelées *mesures* (μέτρα).

Le type le plus usité paraît être celui de quatre mesures (1).

Dans les 2, 4, ou 6 cases du cadre proposé toutes les combinaisons de syllabes trouvent leur place logique suivant leur poids.

Plus le système syllabique est simple, plus il se rapproche de la déclamation pompeuse; plus il est compliqué, plus la déclamation prend un tour gracieux se rapprochant du parler.

Le rythme musical seul a fixé les limites dans lesquelles devait évoluer le vers chanté; ce n'est pas le vers qui a créé la période rythmique qui devait l'exprimer musicalement.

Nota. — La simple inspection du tableau récapitulatif donné ci-après révélera trois évidences :

1° Les anciens ont piétiné sur place en tournant toujours dans le même cercle. La pauvreté d'invention rythmique est tangible.

2° Les allongements de syllabes pénultièmes longues sont imposés par la loi de l'équilibre musical. Les substitutions des spondées irrationnels et des

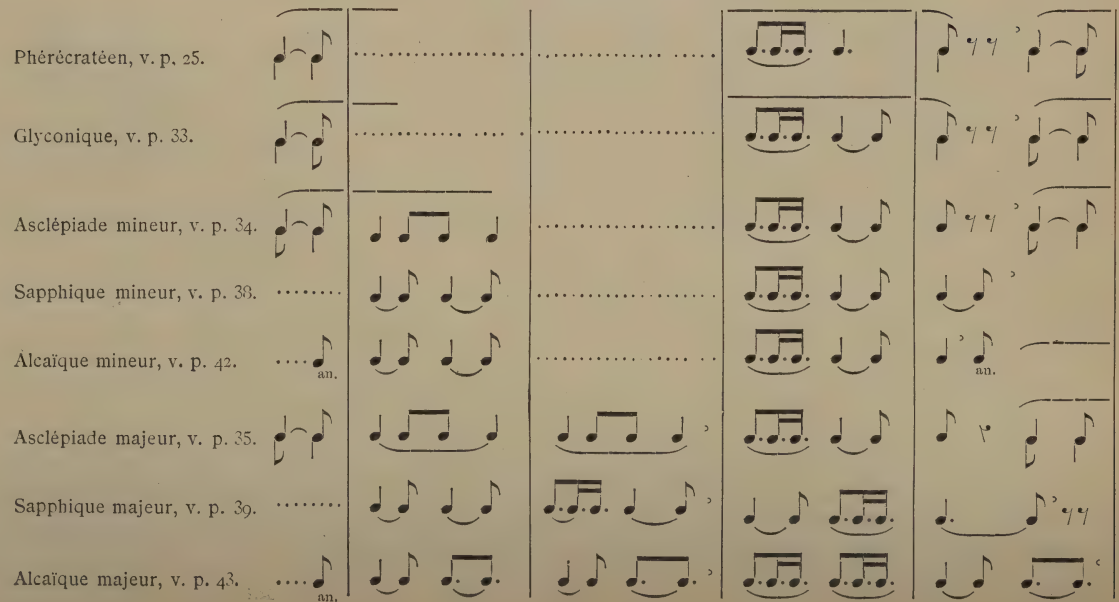
(1) On voit que la formule rythmique dite carrée (à 4 mesures) des modernes est une sorte de création spontanée de la nature humaine, répondant à un besoin de symétrie et d'égalité dans la succession des sensations rythmiques perçues.

dactyles cycliques aux pieds types réguliers, dans l'une ou l'autre de ces périodes, obéit à la même loi.

3° Chacune de ces valeurs rythmiques correspondant à une syllabe prosodique d'un texte poétique, on voit quelle riche variété rythmique littéraire les anciens métriciens compositeurs ont su créer pour parfaire une période rythmique musicale uniforme de quatre mesures, notre phrase carrée moderne, disons-le en passant.

Memento récapitulatif des rythmes musicaux donnés précédemment

(La classification est tout arbitraire).



Tétr. troch. cat. v. p. 11.

— d° — v. p. 29.

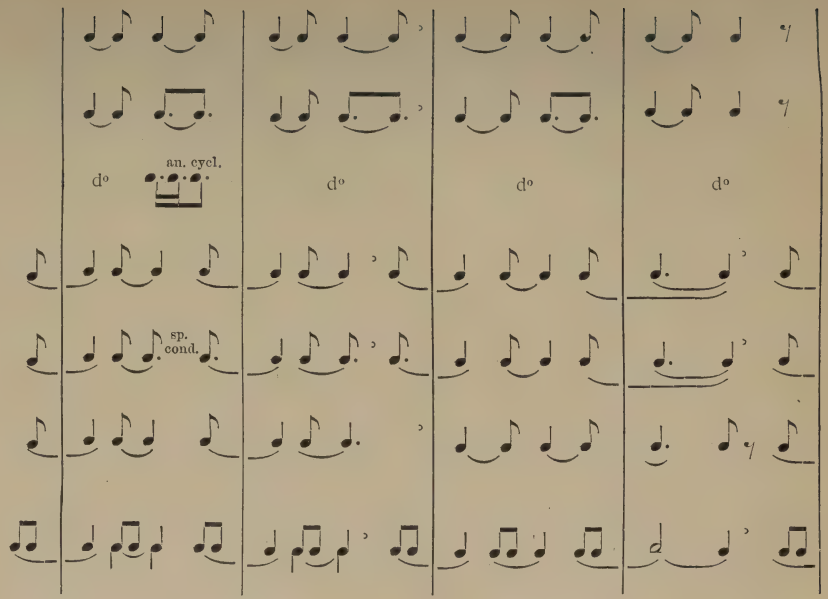
— d° — d° 30.

Tétr. iamb. cat., v. p. 13.

— d° — v. p. 31.

Tétr. iambo-troch., v. p. 22.

Tétr. anap. catal., v. p. 13/20.



II

Pauvreté de la matière musicale

En principe, la véritable richesse rythmique ne pouvait se rencontrer que dans une composition purement instrumentale, là où les exigences imposées par le texte littéraire n'existent plus (1). La musique instrumentale pure n'existant pas à l'époque du lyrisme choral (VIIe au Ve siècle av. J.-C.) la véritable richesse rythmique musicale n'a donc jamais pu exister pendant cette période. Et lorsque la musique instrumentale prit sa place au soleil, elle dut encore être modelée rythmiquement comme la musique vocale qui l'avait précédée.

On parle bien de l'efflorescence artistique du chant monodique des virtuoses de l'époque d'Euripide (Ve siècle), mais la moindre bribe d'un de ces fameux *soli* établirait notre jugement sur cette prétendue virtuosité (2) bien mieux que ne le peuvent des affirmations plus enthousiastes que solidement fondées.

(1) A notre époque, il n'en est plus ainsi. Le texte littéraire a d'autres exigences que celles que l'on croyait devoir respecter autrefois.

(2) Je ne nie pas qu'elle ait pu exister réellement, mais aucune des œuvres postérieures connues ne nous donne la moindre idée

A une époque très reculée, où la musique apparaissait comme l'alliée naturelle d'une poésie dont le rôle était la glorification d'un héros ou la louange des dieux, il semblait que la parole humaine dût prendre un ton plus élevé, moins humain, pour se rapprocher de la majesté du sujet abordé (1). Les lois arbitraires, — quoique logiques dans la sphère de leur action limitée, — conventionnellement admises pour la durée des syllabes, pouvaient alors être respectées comme susceptibles de conduire au but cherché.

Mais l'humanité, en se découvrant elle-même au contact des hommes entre eux, ne put résister au besoin d'exprimer ses propres sensations, joyeuses ou pénibles.

Dès ce jour, la muse populaire se révéla, parce que l'existence humaine n'est pas une marche dans un rêve étoilé, comme l'imagination des mortels aime à se représenter l'existence idéale d'un être supérieur, héros ou dieu.

Où la trouvons-nous cette muse populaire et qu'a-t-elle créé à son image?

C'est l'école de Lesbos, de Terpandre, de Sappho, d'Alcée, d'Arion.

Ses créations sont le dithyrambe l'hyménée, l'élégie, la chanson, tous chants de moindre enver-

de cette virtuosité! Je vais même plus loin en disant que je crois à une virtuosité vocale, importée des contrées d'Orient. Mais ce n'est qu'une opinion, et je me défie beaucoup des exagérations de langage des anciens auteurs. Ils étaient Grecs; ils parlaient d'eux-mêmes!!... (Cf. p. 57, note 1.)

(1) Le ton de la conversation n'est pas celui d'un discours apprêté.

gure que le péan, au début hymne purement religieux.

En créant ses chants gracieux, l'école de Lesbos a exprimé les sentiments quotidiens de l'humanité d'alors. Elle les a exprimés, non en vers majestueux, mais en rythmes coulants, très proches parents du simple débit oral.

La scansion prétentieuse de l'hexamètre épique ne pouvait plus lui convenir : ses sentiments étant plus spontanés, moins factices, elle les exprima en des phrases plus vives d'allure. Mais elle les exprima sans s'apercevoir qu'elle guidait le débit de son chant sur un rythme inconsciemment réglé par une puissance supérieure : *le Rythme,* qui oblige les syllabes chantées à se caser d'elles-mêmes d'après leur poids (1) en une suite d'inflexions à retour périodique, sorte d'unité de mesure du débit vocal lui-même.

Les formes employées furent nécessairement plus vivantes.

En effet, quelque pénétrés que fussent les Anciens de la beauté de cette placidité immanente du vers épique chanté (2) ils sentirent, à l'usage, que l'homme ne peut se contenter d'une seule forme d'expression, surtout d'une forme extra-humaine, par la simple raison que les sentiments qui l'agi-

(1) Plus lourd pour les unes comparativement à d'autres plus légères.

(2) On sait que Terpandre élargit le rythme usuel en un rythme lent doublant la durée de chaque valeur, cf. fragt I, ap. Bergk. *Poetae lyrici graeci,* t. III, p. 8. [Ζεῦ πάντων ἀρχά, [πάντων ἀγήτωρ, [Ζεῦ, σοὶ σπένδω [ταύταν ὕμνων ἀρχάν. toutes syllabes exprimées par des longues de quatre temps premiers.

tent, lui, sensitive, réclament, chacun en soi, un mode de traduction différent.

Le langage, étant le véhicule de la pensée, est plus apte que toute autre chose à exprimer les mouvements de l'âme.

Le rythme du langage parlé, modelé suivant les exigences de la loi rythmique musicale devait infailliblement, et tôt ou tard, briser le moule traditionnel de la déclamation pontifiante. Il le brisa, en effet, inconsciemment, sans effort, sous la poussée d'une nécessité peut-être soudainement ressentie : être soi-même, se chanter soi-même!

L'homme rythma musicalement son langage parlé, ce qui ne veut nullement dire qu'il parla en chantant. La distinction est délicate : elle a été faite par M. Fab. Quintilien (au IIe siècle de J.-C.) avec sa concision habituelle (1).

La création de rythmes musicaux plus condensés s'imposait. Le débit lui-même les modela sous forme d'unités rythmiques tenant le milieu (2) entre le mouvement du simple langage et celui tout artificiel d'une déclamation ampoulée « prenant son temps » comme l'était la déclamation hymnique primitive.

(1) « *Si cantas, male cantas; si legis, cantas.* Si tu chantes, tu chantes mal; si tu lis, pourquoi chantes-tu?

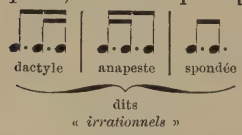
Donc, lis ou chante, mais ne confonds pas deux choses différentes : lire et chanter.

Si tu chantes, chante bien, chante tout à fait; cela est une chose; le rythme musical s'impose. Si tu lis, ne chante pas, car c'est alors le rythme fluide, oratoire, qui doit guider ton débit. (Cf. F. Quintilien, « *de Inst. orat.*, lib. I, cap. 8.)

(2) Unités *irrationnelles* au regard du pied régulier qui en est

Mais là encore, *volens, nolens*, l'usage invétéré du syllabisme musical réapparut, imposant une durée proportionnelle plus exacte à chaque syllabe. L'affranchissement entrevu, rêvé peut-être, se borna à un demi-progrès. Il ne pouvait aller plus loin.

Au lieu de se trouver en présence d'une mine inépuisable de rythmes nouveaux, on ne réussit qu'à jouir de quelques formules nouvelles :



invariables à leur tour comme les anciennes formules préexistantes (1); et, si le vocabulaire s'était augmenté de quelques mots, la loi rythmique musicale pesait de nouveau sur eux de tout son poids (2).

La question obsédante se présente encore à nous : Le rythme perçu est-il riche musicalement, ou ne l'est-il que littérairement? Est-il riche à ces deux points de vue, ne l'est-il qu'à un seul des deux? En d'autres termes, la richesse de la matière poétique ayant été établie précédemment, y a-t-il richesse corrélative musicale, ou, au contraire, pauvreté?

le type générateur, mais *rationnelles* en tant qu'unités nouvelles régulières. (Cf. plus haut, p. 18, note 1.)

(1) Voir plus loin le résumé de ces valeurs, p. 56.

(2) Entre la durée des syllabes récitées selon le rythme oratoire et la durée des mêmes syllabes selon le rythme musical des pieds dits *irrationnels*, il y a la même différence infinitésimale que celle qui existe entre le son de la voix *récitante* et le son de la voix *chantante*. Le son de la voix parlée manque d'un atôme pour être *son musical*. Il suffit d'un léger effort pour disposer les organes vocaux à émettre un son musical. (Cf. plus loin, page 67, un rapprochement de même nature.)

On peut répondre de nouveau (1) et sans hésitation : il y a pauvreté irrémédiable; elle provient de deux causes majeures et d'une troisième, incidente.

Première cause majeure

Le cadre du vers musical est rigide.

La mélodie ne peut pas le dépasser; elle ne peut non plus le déformer en le réduisant de longueur.

La période musicale est limitée par l'étendue du vers littéraire, lui-même comprimé par les nécessités purement musicales de l'équilibre rythmique.

Deuxième cause majeure

Chaque formule-unité rythmique est immuable pour chaque pied prosodique régulier ou irrégulier.

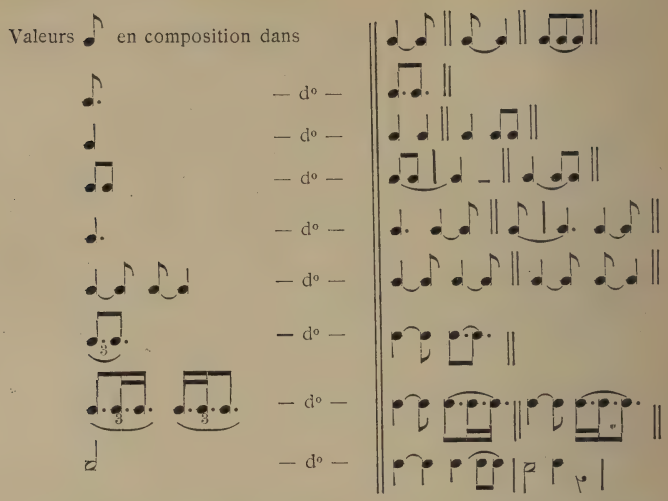
La durée totale de chacune d'elles est fixe; leurs subdivisions possibles sont fixes.

Qu'il y ait allongement ou contraction d'un des éléments rythmiques (temps partie de pied, ou pied partie de mesure), la formule nouvelle est immédiatement stéréotypée : elle ne variera jamais!

Ce ne sont pas les formules prises en elles-mêmes, une à une, quelles qu'elles soient, qui créent la pauvreté rythmique, puisque leur libre mélange pourrait produire une certaine variété, c'est parce que leur enchaînement est réglé dans un ordre fixe, que les périodes sont vouées à une monotonie désespérante.

(1) Cf. p. o.

En voici le résumé :



La solution de la longue (𝅗𝅥) en deux brèves (♩♩) ne constitue pas un rythme nouveau.

On voit clairement combien limitées étaient les ressources rythmiques mises à la disposition des compositeurs (1).

Il suffit de se reporter aux nombreux exemples donnés dans la *première partie* pour se convaincre qu'il y a cohésion absolue entre le pied poétique et le pied musical : l'un enchaîne l'autre à son sort; rien ne libérera l'un de la tutelle tyrannique de l'autre.

La richesse rythmique musicale aurait pu se faire jour, si, respectant les inflexions approximative-

(1) Intentionnellement je n'ai pas parlé ici des rythmes péons, crétiques, dochmiaques, etc... Leur allure spéciale demande une étude à part, sortant des limites de cette analyse.

ment plus longues ou plus brèves des syllabes littéraires sans s'astreindre à leur imposer des durées mathématiques tout arbitraires (1), le compositeur avait été maître d'exprimer par des rythmes librement élargis ou condensés, les sentiments que le texte lui inspirait.

En ce sens, on pourrait aisément proposer toute une série de formules rythmiques nouvelles du genre de celles que notre mélodie moderne affectionne. Après essai de ces formules, le fait n'en ressortirait qu'avec plus d'évidence encore que les anciens s'étaient condamnés eux-mêmes à produire des pauvretés, en s'imposant de décalquer le rythme prosodique conventionnel pour en tirer une copie rythmique musicale.

(1) C'est bien là que nous trouvons la cause première de la pénurie des formules. Elle provient de trois faits : 1° Les anciens ont fixé une *limite de brièveté* (♪) et une *limite de longueur*, (𝅗𝅥♪) à la durée des sons à employer. C'était fermer la porte derrière soi. — 2° Les mêmes hommes de génie ont décidé que trois genres de rythme auraient seuls la faveur d'être admis à exprimer leurs sensations d'art. C'était fermer une autre porte devant soi. — 3° Non contents de ces belles ordonnances, ces grands pontifes ès rythmes en ont imaginé une nouvelle concernant l'étendue maxima des périodes musicales. C'était, cette fois, se claquemurer dans un souterrain.

A distance, et sous le couvert de cette phraséologie redondante dont les Grecs avaient le secret, on est tenté de se laisser prendre aux beautés (cachées) de leurs théories ; mais lorsque, le scalpel à la main, on procède à la dissection de leur œuvre, on en aperçoit très tôt l'arbitraire.

L'absence d'une notation rythmique n'est pas pour peu de chose dans la stagnation de l'art musical antique. Si la virtuosité des instrumentistes avait des limites, celle des chanteurs en avait de beaucoup moindres. La virtuosité vocale se serait-elle fait jour, que la notation n'aurait jamais pu représenter ses audaces. C'est

Troisième cause. — La troisième cause incidente, est celle que le respect des accents d'acuité imposait au compositeur.

Encore, me paraît-on avoir exagéré quelque peu le rôle de l'accentuation dans l'éclosion et la mise en ordre de la phrase mélodique.

On aime à se reposer sur l'autorité de Denys d'Halicarnasse pour montrer ce que put être mélodiquement le *contour* d'une phrase musicale (1).

Puis, prenant pour champ d'expériences un vers d'Homère, on distingue les syllabes portant accent aigu des syllabes non accentuées, par des notes à distance de quarte (2) ou de quinte (3).

Mais, outre que Denys ne parle pas du chant proprement dit, mais seulement du ton de la conversation (Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος il ne s'ensuit pas que le chant doive exagérer l'emploi des intervalles de quinte entre les syllabes accentuées et les syllabes atones, sous prétexte que le parler ordinaire (*communis oratio*, traduit Schaeffer, p. 127) évolue normalement dans un espace sonore de trois tons et demi ou quinte, *ni plus, ni moins* (4).

un sujet qui sera traité autre part. (Je veux parler du *chant grégorien* et de la *notation neumatique.*)

(1) Note 4 ci-dessous.

(2) Cf. Max. Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, p. 65 et suiv., éd. Bouillon, 67, r. Richelieu, Paris, 1889.

(3) Cf. Riemann et Dufour, *Traité de rythmique et de métrique grecques*, p. 16. Éd. A. Colin, r. de Mézières, Paris, 1893. Cf. Denys d'Halicarnasse, *De compositione verborum*, p. 126. Ed.G. H. Schaeffer, Weidmann, Leipzig, 1808.

(4) Cf. Denys d'H., *op. cit.*, p. 127, trad. Schaeffer.

In communi sermone vocis modulatio uno ut plurimum mensu-

Et il ressort du contexte que Denys parle de l'évolution de la voix dans un intervalle de quinte et non de la fixité d'une intonation (1). Or, si *la musique est réellement l'image de la parole* suivant le mot de Varron rapporté par Servius (2), il est presque évident que l'usage des accents parlés (3) devint l'usage des accents chantés, et les exemples que l'on nous offre dépassent les limites de l'hypothèse permise.

On ne peut passer sous silence ce que Denys d'Halicarnasse ajoute à ce sujet, car on y trouve la trace d'une pratique musicale mal connue, implicitement contenue dans ses paroles.

Après avoir laissé entendre (4) que les accents jouaient un certain rôle dans la composition musicale, il ajoute (5) que les paroles doivent être soumises au chant, mais non le chant à la parole (6).

ratur intervallo, dicto DIAPENTE : *ita ut neque plus tribus tonis cum dimidio intendatur ad acutum, neque maiori distantia ad gravem accentum deprimatur.*

(1) Cf. *Appendice* à la fin.

(2) Cf. Kawczynski, *op. cit.*, p. 66.

(3) L'accentuation était autrefois une élévation de son; de nos jours, elle est plutôt une force, une inflexion, et par là nous avons retrouvé l'origine purement rythmique musicale du parler que les anciens avaient reconnu dans le langage, mais en exagérant la durée des inflexions au point de les transformer en valeurs longues d'une durée définie. Cet accent est l'accent *rythmique* au premier temps infléchi de chaque mesure.

L'accent tonique était une élévation et pouvait se rencontrer avec l'accent rythmique, mais ce n'était pas une obligation.

L'accent *expressif* est une inflexion mélodique, sorte d'accent tonique de la musique (cf. p. 62, § 3).

(4) Encore est-ce très vaguement.

(5) Denys d'H., *op. cit.*, p. 130-135.

(6) Nous reviendrons sur ce point, § III, p. 65 et suiv.

Il donne, comme exemple, un passage de l'*Oreste* d'Euripide dans lequel Électre s'adresse au chœur en ces termes (1) :

> Σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
> τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.
> (*Oreste*, vers 140-141), etc., etc.

Et Denys fait remarquer : Ces trois mots « Σῖγα, σῖγα, λευκὸν » sont chantés sur une même intonation (même son), bien que chacun d'eux possède ses inflexions (accents) soit graves, soit aiguës. Sur le mot ἀρβύλης, on trouve le même son sur la syllabe médiaire et sur la troisième, bien qu'on ne puisse pas soutenir qu'un mot possède deux accents aigus. Dans cet autre τιθεῖτε, la première syllabe est émise sur un son plus bas que les deux suivantes, mais celles-ci, à leur tour, le sont sur un même son aigu. — Κτυπεῖτε est voilé par l'accent circonflexe et néanmoins les deux syllabes sont encore émises sur la même note (2), etc.

(1) Cette citation de Denys a donné lieu à maint commentaire. J'ai suivi ici Denys, intégralement, parce que je m'occupe de musique et non de philologie. Pour ces commentaires, cf. Weill, *Sept tragédies d'Euripide*, p. 696, notes critiques (Hachette, 1879, in-8°) et Denys d'H., *op. cit.*, les notes, p. 133.

Ces deux vers sont récités *par le chœur* et non par Électre. — Λευχὸν doit être lu λεπτὸν. Τιθεῖτε doit l'être τίθετε. — A défaut d'autre raison plus péremptoire, l'observation que fait Denys sur l'accentuation de ce mot suffirait à le prouver. Cf. Weill, *l. c.* Cf. Diog. Laert., *De vitis*. l. VII, 172, il écrit « σίγα, σίγα, λεπτὸν », cf. Meibom, p. 474, Amsterdam, 1692.

(2) Cf. Denys, *op. cit.*, p. 130 et seq. — Je donne le texte grec et la traduction latine de Schaeffer.

P. 130. — Τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ, καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε

P. 131. — Dictiones praeterea concentui submittendas postulat, non autem dictionibus con-

Cette citation nous commande de faire les réflexions suivantes.

1° Euripide a mis de côté l'obligation (si toutefois c'en était une précédemment) de respecter les accents d'acuité dans la mélodie qu'il juxtaposait au texte poétique.

2° Bien que nous ignorions la forme de cette mélodie, nous pouvons, et nous devons même admettre comme certain que l'instinct mélodique pur

πολλῶν δῆλον, καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ πεποίηκε τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὀρέστῃ πρὸς τὸν χορόν·

Σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.
Ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ' ἀπόπροθι κοίτας.

Ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ « Σῖγα, σῖγα, λευκὸν » ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελῳδεῖται· καίτοι τῶν τριῶν λέξεων ἑκάστη βαρείας τε τάσεις ἔχει καὶ ὀξείας.

Καὶ τὸ « ἀρβύλης » ἐπὶ μέσῃ συλλαβῇ τὴν τρίτην ὁμότονον ἔχει, ἀμηχάνου ὄντος ἓν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας.

Καὶ τοῦ « τιθεῖτε » βαρυτέρα μὲν ἡ πρώτη γίνεται, δύο δὲ μετ' αὐτὴν ὀξυτονοί τε καὶ ὁμόφωνοι.

Τοῦ « κτυπεῖτε » ὁ περισπασμὸς ἠφάνισται· μιᾷ γὰρ αἱ δύο συλλαβαὶ λέγονται τάσει.
— κ. τ. λ.

centum; quod cum ex multis aliis apparet, tum praecipue ex hoc Euripidis cantico, quo fecit in *Oreste* ut ad chorum uteretur Electra :

Tacite, tacite, candidum soleae vestigium
Ponite, strepitum ne edite.
Procul abite hinc, procul a lecto.

Nam in his, « Σῖγα, σῖγα, λευκὸν » uno vocis sono proferuntur; tres illae licet dictiones, suas unaquaeque, tam acutas, quam graves habeant intensiones.

Et vox « ἀρβύλης » praeterea eumdem et in media et tertia syllaba tonum habet : etsi fieri minime potest, ut una dictio duos habeat acutos.

Quin et vocabuli « τιθεῖτε » prima gravior est syllaba; duae autem quae sequuntur acutum habent accentum, eumdemque solum (sonum?)

Huius etiam « κτυπεῖτε » circumflexus obscuratur; una etenim syllabae duae extensione proferuntur, etc...

commençait à se faire jour à l'époque du célèbre auteur. Il faut sentir, en effet, que le dessin mélodique habituel, usité pour traduire les syllabes accentuées, contredit l'état d'âme de son personnage pour ne pas hésiter à rompre avec l'usage et se permettre une licence (relevée plus tard par Denys). Euripide avait donc l'instinct (1) de la scène à faire, en employant ce procédé du récitatif à l'unisson sur les mots σῖγα, σῖγα, λευκὸν.

3° Ce procédé théâtral nous permet, à nous musiciens, de nous poser une question de pur métier : Si Euripide avait l'instinct de la scène musicale vraie, c'est qu'il sentait dans la musique un moyen d'expression pathétique puissant et alors : Avait-il *pressenti* ce que nous appelons « L'ACCENT EXPRESSIF » qui, pour nous modernes, est intimement lié au sens intrinsèque de la phrase mélodique? Cet accent se fait sentir principalement aux temps levés des mesures (2).

D'autre part, le sens mélodique de la cantilène antique permettait-il à cet accent expressif de se faire sentir?

Pour répondre à ces interrogations il nous faudrait avoir les œuvres de l'époque : les aura-t-on jamais?... Quoi qu'il en soit ou puisse être, je tenais à soulever le voile étendu sur le texte de Denys : le temps et l'étude feront le reste.

4° Enfin, Euripide en rompant avec la tradition,

(1) Il faudrait alors faire remonter à un demi siècle en arrière (410-400?.) le début de l'évolution de la musique vers la liberté, que l'on place généralement vers 350.

(2) Cf. p. 59, note 3.

en ce qui concerne les accents toniques, a-t-il également rompu avec les usages du rythme syllabique, (une valeur musicale de même durée que la syllabe littéraire)? Aucun précédent ne permet de le dire. Aucune pièce postérieure aux siennes ne le permet non plus. L'objection que l'évolution mimée du chœur s'y opposait n'est pas recevable, puisque quel que soit le mode de traduction rythmique adopté, le rythme choisi pouvait encore convenir à cette évolution mimée, dansée.

Concluons cette deuxième partie de notre exposé.

L'école de Lesbos en révélant une rythmique musicale — la vraie — opérait, par ce fait même, un retour vers la vérité originelle comme je l'ai fait remarquer (1) au sujet de nos usages modernes.

Quelque intéressantes que puissent être toutes ces constatations et quelle que soit la portée que l'on y attache, la question reste entière : Y a-t-il dans les procédés anciens richesse ou pauvreté rythmique musicale?

J'ai la conviction que nous sommes victimes d'une illusion d'audition, en ce sens que nous reportons sur le revêtement musical d'une œuvre poétique l'effet psychologique produit par le rythme prosodique conventionnel de cette œuvre. Deux facteurs s'unissent pour nous causer cette illusion : la souplesse de la déclamation et le charme de la pensée exprimée. Nous franchissons ensuite et aisément le pas qui nous sépare du rythme musical de l'œuvre

(1) Cf. page 59, note. 3.

et pour peu que nous cherchions à étudier ce dernier, nous nous laissons circonvenir en plus par l'idée de la trouvaille géniale des rythmes irrationnels. Notre intérêt s'accroît, nous ne faisons plus qu'un *tout* de tous ces éléments séparés et notre jugement est rendu.

Or les trois raisons alléguées au cours de ce chapitre me paraissent péremptoires pour conclure qu'il y avait pauvreté irrémédiable : cadre fixe, formules fixes provenant de la durée fixe des syllabes à traduire (1), accentuation tonique à respecter, tels sont les trois écueils contre lesquels toute innovation devait se briser. Il n'y avait même pas possibilité de suivre le sens littéraire de la poésie à cause de l'enjambement fréquent d'une phrase, d'un vers sur le vers suivant (2).

(1) Au moyen âge on ne tiendra plus compte de ces durées de syllabes. La musique sera maîtresse absolue chez elle.

(2) Je l'ai fait remarquer pour la strophe d'Alcée (cf. p. 42 et suiv.). Je prie le lecteur de se reporter à l'*appendice* publié à la fin de cet opuscule. Il est consacré aux deux strophes de Sappho et d'Alcée que l'on a vues précédemment.

III

Omnipotence du rythme musical et prédominance du rythme musical sur le rythme du langage (prose ou vers.)

Qu'est-ce d'abord que le *rythme?*

Le rythme c'est le mouvement; le mouvement c'est la vie. Tout ce qui vit est donc rythmé; mais tout ce qui est rythmé ne l'est pas d'une façon uniforme, et, en effet, il n'y a pas qu'une seule sorte de rythme. A vrai dire on n'en doit reconnaître que deux : le rythme régulier et le rythme irrégulier ou mieux désordonné, du moins nous paraît-il tel (1).

Le rythme régulier est à proprement parler le rythme humain dont la plus parfaite expression est le rythme musical caractérisé par une suite d'inflexions à retours espacés régulièrement, du moins en théorie. Cette régularité, qui correspond aux pulsations (2) du pouls humain, est soit *isométrique* soit *chronométrique*.

Le rythme musical est isométrique dans certains

(1) De celui-ci nous n'avons pas à nous occuper ici. Inutile d'en citer des cas. Les Anciens avaient fait une classification analogue. Cf. Arist. Quintilien, ap. Meibom., p. 33.

(2) Prises comme unités premières et figurées par le *temps premier* des théoriciens anciens.

cas spéciaux tels que la danse, la marche guerrière, etc. Il produit alors une suite d'inflexions revenant à des espaces de temps rigoureusement égaux.

D'autre part, le rythme musical est foncièrement *chronométrique* parce que la musique est un langage, sui generis, éclos sous l'influence des sensations rythmées que nous suggèrent telles pensées à tels moments particuliers; sensations rythmées que le pouls humain, métronome animé, enregistre avec la plus grande fidélité puisque ce sont ces sensations mêmes qui le mettent en action.

Le rythme musical est chronométrique en ce sens que les inflexions qui le constituent, se succèdent à des espaces de temps *proportionnellement égaux* entre eux : ici un peu plus rapprochés, là un peu plus éloignés du mouvement général de l'œuvre, mais restant l'un vis-à-vis de l'autre dans un rapport proportionnel d'égalité, soit qu'il y ait accélération ou ralentissement progressifs de la phrase musicale envisagée.

L'intervalle (μέτρον) qui sépare ces inflexions est théoriquement fixé à une durée régulière de x mais pratiquement celle-ci ne peut être observée avec une rigueur mathématique.

C'est précisément cette vue nette des choses qui nous a permis, à nous modernes, de créer un système de notation *indiquant* des durées mathématiquement exactes; tandis que les Anciens, n'ayant eu qu'une vue incomplète des mêmes faits et n'envisageant que l'inégalité constamment diversifiée des durées des sons émis, s'arrêtèrent au moyen terme de la représentation de la valeur prosodique

conventionnelle des syllabes littéraires; d'où, leurs rapprochements fastidieux (1) entre le rythme de la poésie et le rythme musical, sa fidèle image « *prosodia musices imago* ».

Ce n'est pas le lieu d'entrer plus à fond dans l'analyse de leurs théories. On le fera autre part et plus tard. Disons simplement que les Anciens, avec l'aide de leur théorie des pieds réguliers ou irrationnels, se représentèrent suffisamment la chose par des mots, s'ils ne surent pas la représenter exactement par un système d'écriture.

Or 1° le rythme musical existe indépendant de toute poésie et le rythme poétique n'est explicable que par le rythme musical.

2° Le rythme oratoire possède en lui-même, à l'état latent, tous les éléments du rythme musical; il n'est oratoire (dans le sens de déclamation soignée) qu'autant qu'il met réellement en jeu ces mêmes éléments. S'il les néglige en partie il tombe au rang de la simple conversation, « *communis oratio* »; mais, quoi qu'il fasse, il ne peut se libérer entièrement de cette sujétion à la rythmique musicale qui domine le langage même.

Ces quelques préliminaires, pour abstraits qu'ils soient, me paraissent de nature à faciliter l'intelligence de la question que j'aborde en dernier lieu.

« Puisque tout vers déclamé satisfait nos exigen-
« ces auditives parce qu'il correspond à un nombre
« d'inflexions formant par leur réunion un *tout* con-
« ventionnel, comment peut-il se faire que si nous

(1) Néanmoins leur théorie était bien approchante de la nôtre.

« transcrivions en valeurs musicales exactement « chronométriques chacune des syllabes du texte « ainsi déclamé, la suite des valeurs musicales, « exécutées rigoureusement telles qu'elles seraient « notées, ne nous satisferait plus? »

On a bien compris qu'ici je mets en présence deux facteurs, en apparence ennemis : le rythme oratoire et le rythme musical.

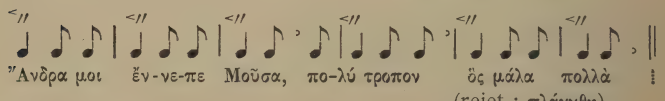
Je propose le parallèle en opposition qui suit, afin de mieux faire comprendre les rapports et l'antagonisme apparent de ces deux rythmes, tel que je les comprends moi-même :

Déclamation :

La déclamation *rythmée* ne respecte nullement dans un rapport proportionnel fixe la longueur ou la brièveté que l'on a décrété d'attribuer conventionnellement aux syllabes littéraires. En effet, on ne déclame pas :

Musique :

La déclamation CHANTÉE *est tenue de respecter dans un rapport proportionnel fixe la longueur ou la brièveté que possède obligatoirement chaque valeur musicale exprimant la syllabe littéraire. En effet, on est tenu de rythmer musicalement :*



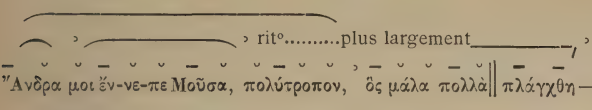
(rejet : πλάγχθη).

Mais la déclamation rythmée d'un texte respecte inconsciemment les inflexions fortes ou faibles du vers : inflexions qui font de la déclamation un débit ayant une allure rythmique musicale, plus libre néanmoins que celle du rythme purement musical.

Mais le rythme musical d'un chant est tenu également d'infléchir différement les inflexions fortes ou faibles du membre rythmique : inflexions qui font de la phrase musicale une suite rythmique très approchante du rythme déclamé, moins libre néanmoins que celle du rythme purement oratoire.

En effet : on déclame librement :

En effet : on ne rythme pas vaguement :



Observons donc que si la déclamation ainsi rythmée nous satisfait, c'est réellement, comme nous l'avons déjà dit, parce qu'elle possède à un haut degré tous les éléments du rythme musical pur. Et si elle les possède, elle ne le doit qu'à l'influence primordiale du rythme musical qui a fait naître le vers tel qu'il fut constitué.

En effet, encore :

Tout vers n'existe que par un nombre fixe de pieds métriques; pieds groupés d'après certaines lois d'agencement (coupe du vers, etc...), et ce nombre fixe de pieds limite son étendue.

Toute période musicale n'existe que par un nombre fixe d'inflexions; inflexions groupées d'après certaines lois de proportions numériques, rigoureuses, et ce nombre fixe d'inflexions limite son étendue.

L'identité de construction apparaît comme absolue entre le vers et la période rythmique musicale, Néanmoins, une certaine *incompatibilité* d'humeur existe, en apparence du moins, entre le vers rythmique musical et la période musicale rythmée, bien près de fusionner puisqu'ils obéissent à un même principe créateur. Réduisons-la à son *minimum* d'effet en traçant pour le vers et pour la période les limites de leur action respective.

Le vers déclamé se rattache au parler; le vers chanté, à la musique.

Or, il est certain que, aussitôt qu'une série de sons musicaux, fixes quant à leur intonation, in-

tervient, aussitôt le rythme musical s'impose; comme corollaire, aussitôt qu'un texte chanté dépouille son revêtement mélodique pour être simplement déclamé, le rythme musical disparaît et le rythme oratoire s'impose.

J'attribue la nécessité de l'intervention immédiate du rythme musical, surgissant à l'émission d'une suite de sons musicaux, à ce fait primordial que les sons musicaux représentent des intervalles numériques (de vibration) proportionnels entre eux : d'où nécessité corrélative de proportions numériques dans les rapports de durée entre les sons musicaux réunis en groupes, puis en périodes rythmiques; c'est-à-dire nécessité d'une relation directe entre la PARTIE représentée par des sons fixes et le TOUT représenté par le rythme musical qui leur donne la vie.

La contre-épreuve est frappante pour le rythme libre dit *oratoire*.

Les intonations vocales du parler n'accusent pas de degrés d'acuité fixe, donc pas de proportions numériques d'intensité les unes vis-à-vis des autres. Elles n'exigent pas du débit oratoire, d'autre corollaire qu'un rythme non soumis lui-même à des proportions numériques qu'elles ne connaissent pas entre elles. La PARTIE, c'est-à-dire les intonations sonores de la voix, étant vague, non fixée dans l'échelle des sons, le TOUT, c'est-à-dire le rythme oratoire, n'exige pas plus de fixité absolue; il est quelque peu vague, indéfini lui-même (1).

(1) Le rythme oratoire s'oppose au rythme musical, comme l'intonation orale s'oppose à l'intonation musicale.

Mais, dominant la question rythmique tout entière, intervient le rythme humain exigeant certains points de repère saisissables dans l'élocution soit musicale, soit déclamée : ACCENTS, *toniques* (d'acuité) ou *rythmiques* (de cadencement harmonieux) dans le langage parlé ou déclamé; INFLEXIONS, *rythmiques* (de cadencement des unités (mesures) ou *expressives* (d'intensité pathétique mélodique) dans la musique vocale ou instrumentale.

Dès lors, ce rythme humain qui ne vit que de régularité, et dont le rythme musical est la photographie animée, impose au langage déclamé une certaine régularité de cadencement, et le vers rythmé naît de lui-même, dominé par le rythme musical qui fixe les justes proportions qu'il devra adopter pour devenir « vers » agréable, sinon même et simplement « un vers ».

Si nous faisons un retour sur tout ce qui a été dit dans les deux premières parties de cet opuscule, nous suivrons aisément l'application des aperçus théoriques résumés dans celle-ci.

Les conclusions nécessaires se dégagent sans effort maintenant.

Un vers est le produit d'un arrangement d'un certain nombre de syllabes placées dans un certain ordre régi par la loi rythmique musicale.

Tout vers ayant été écrit en vue d'un chant à lui juxtaposer s'est coulé dans un moule commun à lui-même et au chant futur.

Est-ce la poésie, est-ce la musique qui a proposé le moule originel !

1° Il n'y a pas un seul des nombreux vers cités au cours de ces pages, qui, *noté chronométriquement* suivant sa déclamation pompeuse oratoire, remplirait exactement le cadre musical dans lequel la musique l'a enfermé. Les uns excéderaient la mesure, les autres la laisseraient incomplète. La poésie a donc obéi avant tout *au rythme musical.*

2° La coupe de ces vers méprise trop souvent le sens littéraire de la phrase. Les exemples sont innombrables. A qui doit-on en imputer le méfait? *Au rythme musical* (1).

3° La longueur de ces vers (si l'on additionne le nombre des temps premiers brefs — unités, on le sait, — contenus dans les syllabes formant la période prosodique) excède ou n'atteint pas le nombre des temps requis par la loi régissant la constitution de la période rythmique musicale. Il y a alors déformation soit par allongement (2) soit par abréviation (3) de la durée d'une ou de plusieurs syllabes pour obtenir la plénitude requise *par le rythme musical.*

4° La durée de certains pieds métriques introduits dans des périodes composées de pieds d'un autre genre rythmique, nécessite une contraction momentanée de ces formules intruses, pour leur permettre de figurer dans la période sans blesser l'oreille. A quelle nécessité légale obéit cette contraction? *A la loi rythmique musicale.*

(1) Si la mélodie avait eu un sens expressif réel, le fait n'aurait pas eu lieu. Ce sont les lois de proportions rythmiques qui ont créé les coupes métriques.

(2) V. premier cas, p. 18.

(3) V. deuxième cas, p. 27.

N'est-il pas de toute évidence que le vers rythmique doit sa forme CONVENTIONNELLE aux exigences de la *rythmique musicale?* Celle-ci, par une sorte d'action reflexe, a vu son vocabulaire enrichi par les ornements du langage poétique.

En effet, l'homme n'est pas maître de commander plus à ses sentiments qu'aux mots par lesquels il les traduira. Ces mots en exigeant leur place naturelle dans la phrase littéraire contrariaient quelquefois le rythme général de la période, tel que la loi rythmique musicale l'exigeait autoritairement à son tour.

Lequel des deux céda dans cette lutte dont la plus pure expression des sentiments était le prix? Ce fut le texte, mais en cédant, il obligea le rythme musical à lui concéder un *modus vivendi* acceptable sous forme de nouvelles formules rythmiques plus en rapport avec son objectif (1); le vocabulaire rythmique s'augmenta d'autant, mais toujours la musique restait maîtresse de son terrain.

Pour rendre à chacun selon ses œuvres, il ne faut pas oublier de dire que la musique toute maîtresse qu'elle fut, ne supporta pas moins la peine de son absolutisme intransigeant. Elle végéta pendant des siècles, quoiqu'on en ait dit, puisque aucune preuve matérielle ne peut être apportée pour fonder une opinion contraire.

Terminons. On a avancé avec une apparence de raison que la musique grecque calquait son rythme sur le rythme du vers.

(1) Les formules cycliques.

Mais, avec combien plus de raison n'aurait-on pas dû dire, au contraire, que les métriciens compositeurs ont modelé leurs vers suivant un schéma rythmique purement musical? Et c'est avec une foi absolue que j'arrive à ma conclusion : Si, d'une part, il y a richesse prosodique exubérante, incontestable, d'autre part, la pauvreté rythmique musicale est irrémédiable et ne peut, ce me semble, faire le moindre doute.

Je crois l'avoir simplement démontré.

APPENDICE

Au cours des pages précédentes, j'ai fait remarquer (1) que je ne croyais pas à un usage, suivi par les compositeurs, concernant l'accentuation tonique du texte représentée dans les mélodies par des intervalles fixes de quarte ou de quinte.

Que les syllabes accentuées toniquement aient été exprimées musicalement par des notes généralement plus élevées (2) que celles qui les précédaient ou les suivaient dans la mélodie, le fait semble en lui-même très logique, fort plausible.

Si Euripide a agi autrement dans une occasion, — probablement aussi en d'autres occasions qui nous sont inconnues, — il n'en est pas moins vrai que les œuvres postérieures (3) au IVe siècle avant Jésus-Christ nous donnent raison sur ce point. Musicalement, le saut fréquemment répété de quarte ou de quinte paraît plutôt inadmissible en tant que système, et les Grecs étaient assez épris de beauté pour ne pas s'astreindre à une pareille règle d'école, *a fortiori* pour ne pas la formuler.

(1) Cf. p. 58 et suiv.

(2) Ou au moins à l'unisson.

(3) Voir : *Hymne à Apollon*, et le *second hymne delphique* par Th. Reinach, Leroux, Paris, 1894-1897. — Puis : *Hymne à la Muse; Hymne à Hélios; Hymne à Némesis* Cf. Gevaert, *Histoire de la musique dans l'Antiquité*, t. I, p. 445-448. — Cf. Westphal, *Metrik der Griechen*, t. I. *Appendice*, p. 54-62.

Néanmoins l'usage de suivre, d'aussi près qu'une saine esthétique le pouvait permettre, les ondulations de la voix récitante accentuant le texte poétique, paraît trop dans l'ordre des choses établies, pour douter un instant qu'il en fût autrement.

C'est en m'inspirant de cette tradition que je me suis cru autorisé à composer deux courtes mélodies, en style moderne, sur deux strophes célèbres. Je les publie plus loin en les accompagnant des remarques nécessaires en pareil cas.

La première est de Sappho, la divine, l'enchanteresse Sappho, de Lesbos (vers 610 avant Jésus-Christ).

« Celui-là me paraît égal aux dieux qui s'assied devant toi et « de tout près entend ta voix si douce ». (*Fragt.* 2).

Cf. Bergk, *Poetae lyrici graeci* (1), t. III, p. 88, trad. de M. A. Croiset, *Manuel d'histoire de la littérature grecque* (2), p. 171.

La seconde est d'Alcée, contemporain (vers 610) et compatriote de Sappho, aussi célèbre que la fameuse poétesse :

« Je ne comprends rien à la lutte des vents
« de ci, de là le flot roule, et nous,
« au milieu, ballotés dans notre noir navire,
« [nous souffrons durement de la grande tempête. »
(*Frag.* 18), cf. Bergk, *op. cit.*, p. 154.
A. Croiset, *op. cit.*, p. 166.

Quelques mots de justification de ma tentative.

1° J'ai cherché à me rapprocher le plus près possible du sens idéal de la poésie; berceuse dans Sappho, plus âpre dans Alcée.

2° J'ai traduit librement les accentuations toniques

(1) Éd. Teubner, Leipzig.
(2) Éd. Fontemoing, Paris.

par des notes *généralement* plus élevées que les notes voisines, pour me conformer aux usages reçus.

3° Je n'ai pas voulu écrire ces strophes dans un mode antique pur, parce que, comme compositeur, je professe cette doctrine *qu'il faut écrire et parler sa langue musicale usuelle*, sinon on tombe dans le pastiche maladroit. Or aucun de nous ne peut prétendre penser musicalement en modes antiques.

4° J'ai voulu simplement traduire musicalement le RYTHME de chacune de ces strophes inspirées, afin de le graver plus aisément dans ma mémoire d'abord, et ensuite dans celle de mes fidèles auditeurs à la Sorbonne.

Ce moyen mnémotechnique produit d'excellents fruits dans l'enseignement moderne, je suis convaincu qu'il en produirait de semblables dans l'étude des rythmes de l'antiquité; car la terminologie si compliquée de cette science vénérable ne laisse pas de rebuter les meilleures bonnes volontés.

Une mélodie se grave aisément dans la mémoire, et sert ensuite, — disons le mot — de guide-âne pour reconstituer mentalement et prestement le rythme métrique. C'est assez dire quelle mince prétention fut la mienne en écrivant, au courant de la plume, ces deux modestes, minuscules strophes.

Les divisions par mesures $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ correspondent une à une aux composants métriques de chaque membre du vers.

Strophe de Sappho (1) vers 610 avant Jésus-Christ).

(1) Cf. pour les *Remarques techniques*, pp. 41 et suiv.

1er vers. × 2e vers

sp. c. dact. cycl. sp. c.

Andante

Φαίνεταί μοι κῆ-νος ἴ-σος θέ-οισιν Ἔμμεν ὤ-νηρ

× 3e vers.

dact. cycl. sp. c. dact. cycl. sp. c.

ὅστις ἐ - ναντί-ος τοι Ἴ-ζά-νει καὶ πλασί-ον ἆ-δυ

sp. c. dact. cycl.

φω-νεύ-σας ὑπα-κού - ει.

Strophe d'Alcée (vers 610 avant Jésus-Christ).

1er vers. 2e vers.

dact. cycl.

Moderato, franc de rythme.

Ἀ - συ-νέ - τη-μι τῶν ἀ - νέ-μων στάσιν· τὸ

3e vers

dact. cycl. sp. c.

μὲν γὰρ ἔν-θεν κῦ-μα κυ - λί-νδε ται, τὸ δ' ἔν-θεν. ἄμ - μες

sp. c. dact. cycl. dact. cycl: sp. c.

δ' ἂν τὸ μέσσον νᾶ - ϊ φο - ρή - με - θα σὺν με - λαί-νᾳ,

[Fin de la phrase formant 1er vers de la strophe suivante : Χείμωνι μοχθεῦντες μεγάλω μάλα.]

On remarquera les effets : *ritardando* du spondée condensé, *appassionato* du dactyle cyclique. Point n'est besoin, ce me semble, de traduire suivant l'usage : le spondée condensé irrationel par ♩ ♪. et le dactyle cyclique par ♩.♪♩ d'autant plus que cet usage, a été incriminé déjà par des érudits. On doit reconnaître que l'iambe, le trochée, le spondée ont plusieurs formes possibles d'irrationalité selon la place qu'ils occupent dans le membre rythmique.

Il est nécessaire que la traduction en notation moderne soit faite selon les principes rigoureux de l'écriture elle-même. La marge accordée à l'exécutant pour le rendu parfait du rythme n'a rien à voir dans le mode de transcription, et, si les anciens ont tant disserté sur la durée approximativement exacte de telle émission vocale irrationnelle, ce n'est que faute d'un système de notation exacte, faute d'avoir entrevu ce que nous appelons le *piu vivo* et le *ritenuto* rythmiques.

Notons donc exactement et exécutons avec goût, nous serons dans le droit chemin de la vérité.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉLIMINAIRES 1

Diversité des unités 2
— des membres de phrase 2
Complexité des unités 3
Hexamètre épique grec 4
Cinq césures usuelles 6
Alexandrin français 7

I. RICHESSE DE LA MATIÈRE POÉTIQUE 11

§ 1°) Nombre variable des syllabes 11
α) *Vers épique grec* 11
β) *Tétram. troch. catal.* 11
γ) *Tétram. iamb. catal.* 13
δ) *Tétram. anap. catal.* 13
§ 2°) Variété rythmique 14
Ier cas. Allongement
α) *Vers élégiaque* 18
β) *Parémiaque* 20
γ) *Tétram. iamb. catal.* 21
δ) *Tétram. iambo-troch* 22
ε) *Phérécratéen* 24
ζ) *Asclépiade mineur* 25
η) *Sapphique majeur* 26
2° cas. Contraction.
α) *Tétram. troch. catal.* 29
β) *Tétram. iamb. catal.* 31
γ) *Trim. iamb. des tragiques* 32
δ) *Glyconique* 33
ε) *Phérécratéen* 34

Pages.

ζ) *Asclépiade mineur* 34
— *majeur* 35
η) *Sapphique mineur* 38
— *majeur* 39
θ) *Alcaïque mineur* 42
— *majeur* 43

II. Pauvreté de la matière musicale 50
III. Omnipotence du rythme musical 65

Appendice 75
Table 81
Index alphabétique 83

INDEX ALPHABÉTIQUE

Abréviations, 72.
Accent expressif, 62, 71.
— rythmique, 58, 71.
— tonique, 58, 71.
Alcaïque (vers) majeur et mineur, 43.
ALCÉE, 42, 47, 77.
Allongement, 12, 13, 17, 18, 22, 25, 26, 27, 42, 46, 72.
Anacruse, 12, 38.
Anapeste cyclique, 28, 30.
— régulier, 14, 16.
ARION, 51.
ARISTOPHANE, 21.
Asclépiade (vers), 25, 34, 36, 40, 41, 42.

BACCHYLIDE, 2.
Βραχεῖα συλλαβή, 15.
Base, 33, 36, 38, 40, 41.

Causes de pauvreté, 55.
Césure, 7, 19, 32, 33.
Choriambe, 35, 36, 37.
Contraction, 28, 29, 30, 72.

Dactyle cyclique, 24, 28, 38, 40, 41, 42.
DENYS D'HALICARNASSE, 58, 59, 60.
Dimètre anapestique, 20.
— iambique, 13, 22, 23.
— trochaïque, 13, 23.
DIOGÈNE LAERTE, 60, n. 1.
Dipodie anapestique, 14.
— apparente, 26.
Dipodie trochaïque, 38.

École de Lesbos, 51, 63.
Enjambement, 44, 45, 64.
ESCHYLE, 12, 30, 32.
EURIPIDE, 30, 50, 61, 62.

Formules cycliques, 54.
— (pénurie des), 55, 56.

γένος διπλάσιον, 19, 33.
— ἡμιόλιον, 15.
— ἴσον, 12, 20.
Genres de rythme, 15.
Genre double, 33.
— égal, 23.
— hémiole ou péonique, 39.
Glyconique, 24, 33, 34, 35, 36.

Hexamètre, 4, 11, 18, 20, 52, 68.
Hexapodie, 18.
HOMÈRE, 4.
Hymnes, 51.

Iambe altéré, 29, 31.
Inflexions rythmiques, 15, 16, 20, 23, 25, 40, 66, 71.
Intervalle des frappés, 65.
Irrationalité, 14 15, 18, 29, 31, 54.

χρόνος δίσημος, 18.
— κένος, 25.
— πρῶτος, 15.
— τετράσημος, 18.
— τρίσημος, 18, 22, 23, 25.

λεῖμμα, 12.
Logaédique (lyrique), 34, 37, 41.
Longues de 3 temps, 18, 22, 23, 25.
— — 4 temps, 18, 20, 22,

Membres de phrase, 15, 16.
Musique chorale, 50.
— instrumentale, 50.
— vocale, 50.

Nombre de syllabes, 6 à 10.

Pauses, 18, 25.
Péan, 52.
Pentapodie, 8.
Phérécratéen, 23, 26, 33, 34, 41.
Pieds équivalents, 4, 8, 15, 16, 41.
— irrationnels, 15 et suiv.
PINDARE, 2, 45.
ποὺς ἐλάχιστος, 16.
— μέγιστος, 15.
πρόσθεσις, 18, 20.

Arist. QUINTILIEN, 65, n. 1.
M. Fab. QUINTILIEN, 2, n. 1; — 53, n. 1.

Le rythme, 52, 65.
Rythme musical, 36, 52, 66, 68, 70, 72.
— oratoire, 54, 66, 67, 70.
ῥυθμὸς διπλάσιος, 19, 20, 33, 36.
— ἡμιόλιος, 39.
ῥυθμὸς ἴσος, 12, 13, 14, 21, 23, 25, 27, 30, 34, 36, 38.
Sapphique (vers) mineur et majeur, 26, 38, 39, 40.
SAPPHO, 27, 42, 51, 76.
Sens littéraire, 44.
— mélodique, 44.
— rythmique, 44.
Spondée condensé, 12, 28, 30, 42.
— iambique, 22, 29, 30, 32.
— irrationnel, 12, 28, 31, 32.
σπονδειάζων ou σπονδειακός (vers), 4.
Strophe alcaïque, 29, 43, 78.
— rythmique, 44.
— sapphique, 29, 43, 44, 78.

Temps premier, 15, 17, 18, 27, 28, 65.
— vide, 23.
TERPANDRE, 51-52, n. 2.
Tétramètre anapestique, 13, 20.
— choriambique, 26.
— iambique, 12, 31.
— iambo-trochaïque, 22.
— trochaïque, 12, 31.
Trimètre, 19, 32.
Tripodie logaédique, 36, 38, 39.
TYRTÉE, 4, 18, 20.

Vers alcaïque, 43.
— archiloquien, 11, 29.
— aristophanien, 13.
— asclépiade (v. ce mot).
— élégiaque, 12, 19, 20.
— épique, 3, 4, 11, 19, 52.
— glyconique (v. ce mot).
— parémiaque, 20.
— phérécratéen (v. ce mot).
— sapphique, 26, 38, 39.
Virtuosité, 50, 57.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 631 8